فن
كتابة المسرحية



تأليف
لابوس ايجرى

ترجمة
درينى خشبة

فن كتابة المسرحية

تأليف

لاجوس اجري

قدم له

جلبرت ملر

ترجمة

دريني خشبة

الناشر
مكتبة الانجلو المصرية

فن كتابة المسرحية

نشر هذا الكتاب بالاشتراك
مع
مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر
القاهرة — نيويورك

المشتركون فى هذا الكتاب

المؤلف :

لاجوس اجرى : مدير مدرسة اجرى الأدبية بنيويورك . كتب أول مسرحية له فى ثلاثة فصول وهو فى سن العاشرة عندما كان لايزال مقيما فى بلده الأصلى هنغاريا . عمل فى الصحافة ثم رئيسا لتحرير مجلة « الهنغارى » الاسبوعية المصورة ، ثم عمل لمدة خمسة وعشرين عاما فى كتابة المسرحيات واخراجها فى أوروبا والولايات المتحدة . وصف كتابه « فن كتابة المسرحية » بأنه خير ما كتب عن الموضوع فى أمريكا .

المترجم :

درينى خشبة : تفرغ للترجمة ونشر الفصول المختلفة فى الأدب والنقد والمسرح . تولى رياسة تحرير مجلة المجتمع الجديد فترتين متواليتين قبل الثورة وبعدها . تولى ادارة فرقة المسرح المصرى الحديث بعد الثورة . تولى تدريس مادة الأدب المسرحى وتاريخ المسرح بالمعهد العالى للفنون المسرحية منذ انشائه سنة ١٩٤٤ حتى الآن . قام بتكليف من وزارة التربية والتعليم بترجمة كتاب «فى الفن المسرحى» لادوارد كريج ، وكتاب «علم المسرحية» لألاردس نيكول ، وكتاب « حياتى فى الفن » لستانسلافسكى ، وبمراجعة كتاب « اعداد الممثل » لستانسلافسكى أيضا هذا عدا عمله الحكومى بأقسام الترجمة وفحص الكتب وألف الكتاب بادارة الثقافة العامة .

مصمم الغلاف :

سعيد محمد خطاب ـ عميد المعهد العالى للفنون المسرحية ـ ومدرس التصميم وتاريخ الفنون الجميلة ـ مصور ومصمم ـ خريج كلية الفنون التطبيقية ومعهد التربية العالى ، وكلية جولد سمث ، ومعهد التربية بجامعة لندن .

محتويات الكتاب

صفحة

صفحة

مقدمة المترجم

من الحقائق التى نسلم بها جميعا أن التأليف المسرحى متخلف عندنا ، ولعل فرقنا المسرحية لا تشكو من شىء كما تشكو من عدم وجود المسرحية الناجحة أو المؤلف المسرحى الذى يعتمد عليه ، المؤلف الذى يكتب مسرحيته وهو يعرف القواعد الأساسية التى يجب أن تتوافر فى المسرحية لتصيب ماهى جديرة به من النجاح .

أجـل ..

ان التأليف المسرحى فن من الفنون ، وهو فن من الفنون التى لها قواعدها العامة الثابتة ، وخطوطها الأساسية التى يجب أن تتوافر كلها فى المسرحية ، بحيث اذا غاب شىء منها ، أو ضعف ، تأثرت بذلك المسرحية كلها ، أو بدت كالبيت الجميل الذى انهدم أحد أركانه أو سقطت بعض نوافذه ، أو انهار سلمه فحال انهياره دون السكنى فى طوابقه العليا الجميلة حيث الشمس وحيث الهواء ، وحيث المنظر الذى يملأ العين بهجة والنفس مسرة .

ولعل ضعف التأليف المسرحى عندنا هو علة العلل ، والداء العياء الذى طالما حال بيننا وبين قيام المسرحية القومية .. المسرحية المصرية التى تتمم بالصبغة المصرية الخالصة ، وبالأحرى ، بالصبغة الشرقية البريئة من الأصباغ الأجنبية الملفقة .. من الأبيض الفرنسى ، أو الأحمر الانجليزى ، أو الألوان النوردية التى طالما وردت على الشرق من النرويج والسويد ودانمركة .. ومن ألمانيا ووسط أوربا .. ووفدت علينا اما بالترجمة التى ندر ما كانت ترجمة أمينة وسليمة ، واما بالتمصير الشنيع الذى كانت تظهر فيه تلك المسرحيات وقد

لبست أسمالا وهلاهيل وخرقا .

ولست أذيع سرا حين أقرر هنا أن معظم المسرحيات المصرية التى لقيت بعض النجاح عندنا ليست من صنع المؤلفين الذين تنتسب اليهم تلك المسرحيات زورا .. واذا أردت أن تعرف من صنع من هى اذن ، فاسأل لجان القراءة والسادة المخرجين والمديرين الفنيين !..

هذا داء لمسته وأنا عضو احدى هذه اللجان سنين طويلة ، ثم لمسته بعد اعادة انشاء المعهد العالى للفنون المسرحية ، ثم لمسته وشكوت منه شكوى مبرحة وأنا أدير احدى الفرقتين الحكوميتين سنة ١٩٥٢ — ١٩٥٣ .

لقد كانت لجنة القراءة تجتمع للكشف على المريض ثم لا تلبث أن تشخص مرضه ، وتحكم بأنه ضعف التأليف مرة ، وسخافته مرة أخرى ، أو عدم المام المؤلف بأصول التأليف المسرحى على الاطلاق .. وكانت الدولة تطالبنا بوصف العلاج ، وكتابة التذكرة .. وهنا كان يسقط فى أيدينا جميعا .. ولا نملك الا أن ينظر بعضنا الى بعض .. لأننا بصراحة لم نكن ندرى بماذا نجيب ، ولا نعرف الطريقة لعلاج هذا الداء العياء .. الداء الوبيل الذى لا يزال المسرح المصرى يشكو منه الأمرين . ولم نكن نملك الا أن نوزع على أنفسنا مخزون الفرقة القومية من رواياتها التى لم تر الضوء .. أعنى لم تر المسرح ، فكنا نقرأها فرادى ، ثم نقرأ بعضها مجتمعين ، ثم ننفض منها أيدينا بعد ذلك ، ثم لا نرى بدا من عرض الروايات المترجمة ، أو تعديل بعض روايات كتابنا المشاهير تعديلا يرد اليها بعض أنفاسها اللاهثة ، وتقديمها الى الجماهير ، وأمرنا وأمر تلك الروايات الى الله .. ثم ننصرف من جلسات اللجنة وكل منا ينظر الى أخيه ، ولا يدرى ما العمل .. أو ماذا كان يمكن عمله لتلافى هذه الحال البائسة !..

وأرقنى هذا الهم الطويل حين وليت أمر احدى الفرقتين الحكوميتين ، وكنت أعرف من تجربتى القديمة أن أهل المسرح هم أولى الناس بكل ما يهم المسرح ،

فكونت لجنة للقراءة من الممثلين والممثلات ومن مخرجي الفرقة ، وأشهد أن هذه اللجنة قامت بعملها بهمة لا تعرف الكلال ، وكنت أنا من جانبي أحض اخواننا الأدباء القصاصين على أن يقوموا بمحاولات فى التأليف المسرحى .. والحمد لله لقد نجح بعضهم فى تجربته الأولى نجاحا كبيرا .. لكن ضآلة المكافأة التى قبلها على مسرحيته البديعة لم تشجعه على المضى فى المحاولة .. ولما أرغم فى المرة التالية على تقديم مسرحية قدم مسرحية كان مصيرها معروفا .. فعاد الأخ الصديق الى دنيا القصة من جديد .

وكان مؤلفون آخرون ممن نعتذر لهم من عدم قبول رواياتهم لا ينفكون يناصبوننا العداوة ، ولا يفتأون يشنعون علينا ، وكنا لا نملك الا السكوت طبعا ، وماذا نقول لهم وهم مخدوعون فى أنفسهم ، ولا يرون رأينا فى ضعف ما ألفوا ، وأن رواياتهم لا تتحقق فيها القواعد الأساسية للتأليف المسرحى .. وكانوا يناقشوننا أحيانا ، ثم تحتدم المناقشة ، فاذا ذكرنا لهم أسباب ضعف رواياتهم طالبونا بأن نشرح لهم هذه القواعد الأساسية اذن (ان كنا شطارا) وعند ذلك كان يسقط فى أيدينا مرة أخرى .. لأن التأليف المسرحى عندنا كان شيئا لا يعرف الناس ولا يعرف هؤلاء المؤلفون أنه أصبح علما كسائر العلوم له قواعده وله أصوله وله خطوطه العامة التى يجب أن يلم بها المؤلف ويحيط بها ولا يخرج عنها وهو يكتب مسرحيته ، والا باءت مسرحيته بالفشل ، ولم يجن منها الا الخيبة ، ولم تجن منها الفرقة التى تنخدع بها وتجرؤ على تمثيلها الا الوبال والخسران المبين .

وأعود فأقول انه كان يسقط فى أيدينا حينما كان هؤلاء المؤلفون الفاشلون يطالبوننا بشرح قواعد التأليف المسرحى الأساسية ، وخطوطه العامة لحضراتهم .. كان يسقط فى أيدينا لأننا لم نكن فى الفرقة لكى نقوم لحضرات المؤلفين بتلك المهمة ، ثم لم يكن فى وسعنا أن نحيلهم فى المكتبة العربية على كتب ، أو كتاب واحد ، يمكن أن ينوب عنا فى شرح تلك القواعد شرحا ينتفع به حضراتهم ،

وينتفع به كل من تراوده نفسه بالتأليف للمسرح .. وكنت أعرف من السنين الطويلة التى قمت فى أثنائها بنشر الفصول التى نشرتها فى الرسالة القديمة ــ العزيزة ــ عن المسرح اليونانى ، ثم ما تلا ذلك من هذه الطائفة الطويلة من المحاضرات التى ألقيتها على طلبة المعهد العالى لفن التمثيل فى سنيه المختلفة ، كنت أعرف أن مادة التأليف المسرحى قد أصبحت ــ ولا سيما فى أمريكا ــ علما قائما بذاته له قواعده المقررة وأسسه العامة ، التى اذا اختلف أساتذتها فى شىء منها ، فانهم يجمعون عليها بعامة ، ويسلمون بأنها علم مستقل كسائر العلوم .. علم يدرس كما يدرس النحو وكما يدرس التصوير وكما تدرس الموسيقى ، وكما يدرس كل شىء فى هذا العصر الذى أصبح فيه كل شىء علما .. بل .. واستغفر الله .. لقد فطن أرسطو قبلنا ، وذلك منذ أكثر من خمسة وعشرين قرنا من الزمان ، الى أن كل شىء يجب أن يكون علما مقررا له أصوله وله قواعده ، وله خطوطه العامة التى يجب أن يأخذ بها متعلم ذلك العلم ، اذا أراد أن يجيده ، واذا أراد أن يبرع فيه ، واذا أراد أن يكون مخلوقا مثقفا أو انسانا كاملا فى ذلك العلم بخاصة .. ومن هنا تفرغ أرسطو لتقعيد القواعد وتأصيل الأصول وتقنين القوانين لطائفة كبيرة من العلوم التى كان من بينها الشعر بأنواعه ، ومنها الشعر المسرحى بفنونه المختلفة ، ومنها المنطق ومنها الأخلاق ومنها النبات ومنها الحيوان وعلوم الأحياء جميعا .

أصبح التأليف للمسرح اذن علما من العلوم منذ عهد أرسطو ومنذ عهد هوراس ، بل هو كان علما غير مكتوب قبل أرسطو وقبل هوراس ، بل هو كان حاسة سادسة عند اسخيلوس وسوفوكلس ويوريبيدز وأرستوفانز وميناندر من أساطين الشعراء والكتاب المسرحيين اليونانيين ، كما كان حاسة سادسة عند سنكا وبلوتس وتيرنس من أساطين الكتاب المسرحيين عند الرومان ، وعند مارلو وشيكسبير وبن جونسون وجرين وفلتشر وكونجريف وشريدان وسان أوكاسى وأوسكار ويلد وجولد ورثى وشو وغيرهم من فحول

شعراء المسرح الانجليزى وكتابه ،وعند كورنيى وراسين وادمون روستان وساردو وجاك كوبو وكوكتو وغيرهم من عباقرة الشعراء والكتاب الفرنسيين، وعند ابسن وبجورنسون وهاوبتمان وشيللر ولسنج وتشيكوف وجوجول من كتاب أوربا الخالدين وشعرائها الموهوبين. وعند سدنى هوارد ويوجين أونيل وروبرت شرؤود وكليفورد أودتس وسدنى كنجسلى وليليان هلمان وجورج كوفمان ووليم سارويين وغيرهم وغيرهم من كتاب المسرح الأمريكى وكاتباته :

ان التأليف المسرحى عند هؤلاء وهؤلاء يكاد يكون حاسة سادسة ، وقواعده الأساسية ، وخطوطه العامة قواعد وخطوط متعارفة بينهم ، لا يكادون يشذون عنها ، ولا تكاد هى تغيب عن بصائرهم ، وهم جميعا يعرفونها بالبديهة .. ومع ذلك فقد أصبح تأليف المسرحيات مادة تدرس فى بعض الجامعات الأمريكية ، والجامعات الأوربية أيضا .

وهذا هو جورج بيرس بيكر G. P. Baker الأستاذ الجامعى والمؤلف المسرحى الأمريكى المشهور ومنشىء قسم تعليم الكتابة المسرحية فى جامعة هارفارد — أو مصنع ٤٧ كما كان يفضل أن يسمى ذلك القسم ، والذى ظل يعلم فيه هذه المادة الطريفة من سنة ١٩٠٥ الى سنة ١٩١٤ ، ونبغ من تلاميذه فيها بالفعل جمهرة من أعظم كتاب أمريكا المسرحيين المحدثين ، بل هم الذين يكونون العمود الفقرى للنهضة المسرحية فى أمريكا اليوم ، وعلى رأسهم فيليب باري ، وسدنى هوارد و س . ن . بهرمان وجورج أبوت ويوجين أونيل وادوارد شلدون وجون ف .ا. ويفر ، وكثيرون غيرهم . وفى سنة ١٩٢٥ انتقل بيكر من هارفارد الى ييل حيث عين صاحب كرسى المسرحية (بنائها وتاريخها) وظل يعلم تلك المادة حتى أحيل على المعاش سنة ١٩٣٣ .

ولقد كنت قرأت كتاب بيكر عن ذلك ، وهو الكتاب الذى وضعه فى تلك المادة التى كان أول منشىء لدراستها فى الجامعات الأمريكية ، واسم الكتاب : Dramatic Technique (وكان قد ألفه سنة ١٩١٩) ومن يومها وأنا أدعو الله أن

يوفقني أو يوفق أحد المهتمين بالثقافة المسرحية فى مصر أو فى الشرق العربى لنقل هذا الكتاب الى اللغة العربية عسى أن ينتفع به المؤلفون عندنا وعسى أن يكون نبراسا لهم وللشباب الناشىء فى فن التأليف المسرحى ، ولكن هذه الأمنية لم تتحقق .. حتى وقع فى يدى كتاب Playmaking للناقد الصحفى المسرحى المعروف وليم آرشر (١٨٥٦ ــ ١٩٢٤) فعادت الأمانى تراودنى بنقله أو نقل كتاب بيكر السالف الذكر ، وبعد أن صحت النية بالفعل حالت مشاغل العيش دون ذلك . وكنت لا أجد كتابا يحاول مؤلفه أن يشرح فيه أصول هذه المادة ، مادة بناء المسرحية ، وطريقة كتابتها وما ينبغى أن يتوافر فيها من القواعد والأصول الا أقبلت على قراءته فى حرص ولهفة شديدين (١)

وكنت بعد الفراغ من كل كتاب أجد أن كتابى بيكر وآرشر هما خير هذه الكتب جميعا .. حتى فاجأنى أخى وزميلى الأستاذ الفاضل حسن محمود بهذا الكتاب الفريد الفذ الذى نقدم ترجمته اليوم ، والذى كتبه الكاتب والمخرج المسرحى المجرى العظيم ل . اجرى ــ أستاذ هذه المادة بأحد المعاهد الأمريكية مقترحا على أن أترجمه ، وذلك بعد أن فرغت من ترجمة كتاب علم المسرحية وظهور هذا الكتاب فى السوق .. وأشهد أننى لم أكن أعرف المؤلف ولم أكن سمعت به من قبل .. ومن ثمة فقد تلقيت كتابه ، كما تلقيت اقتراح صديقى الفاضل أن أترجمه بشىء من الحيطة والحذر فى أول الأمر ، لكننى ما كدت أمضى فى قراءته حتى أعجبت به اعجابا شديدا ، فقد وجدت الرجل متمكنا من موضوعه ، ولا يكاد يقطع برأى فى شىء الا فى ضوء تجاربه فى التأليف المسرحى

---

(١) من الكتب المعتمدة التى نلفت اليها نظر المستزيد ما يأتى

1. The Science of Playwriting .... لمؤلفه مالفنسكى
2. Principles of Playmaking .... لمؤلفه جيمس براندر ماتيوز
3. Write This Play / K. Th. Rowe .... لمؤلفه كنث ثورب رو
4. The Art of the Play .... Downey لمؤلفه

وكتاب اجرى الذى نقدم ترجمته اليوم يفضلها جميعا . (د . خ)

وفى الاخراج وفى دراسته الطويلة لتلك المادة فى معهد اجرى (بمدينة نيويورك) لتدريس هذه المادة بخاصة .. ثم وجدته يناقش الكثير من آراء بيكر وآرشر ويدحضها ويأتى من عنده بآراء سليمة قديمة لا شك فى أنها خير من آراء صاحبى القديمين ، وهى الآراء التى كنت مؤمنا بها قبل أن يقع لى هذا الكتاب.. وهكذا صحت العزيمة ، وتوكلت على الله ، وشرعت فى ترجمة الكتاب ، وما كدت أنتهى منه حتى تذكرت هذا التحدى القديم الذى كان يجابهنى به كثير من المؤلفين المسرحيين الفاشلين عندما كانوا يطالبوننا بشرح قواعد التأليف المسرحى وأسسه وأصوله السليمة (ان كنا شطارا !) وذلك عندما كنا نعتذر لهم من عدم قبول مسرحياتهم لتمثيلها على خشبة المسرح .. أجل .. لقد تذكرت هذا التحدى وتبسمت .. وقلت لنفسى : ها هو ذا الرد على تحدى اخواننا هؤلاء الطيبين المعذورين .. ولن يكون لهم عذر بعد اليوم .. فليقرأوا وليتعلموا ، وليعوا هذه القواعد وتلك الأسس ، وليصبروا وليصابروا وهم يقرأونها قراءة المتعلم المتفهم ، لا قراءة العابر الذى يخطف المعلومات خطفا ولا يقف عند كل منها ليهضمها وينعم النظر فيها ، وليطبقها على ما عساه يكون قد قرأه من المسرحيات الخوالد ، مسرحيات كبار الكتاب المسرحيين ممن رزقهم الله تلك الحاسة السادسة التى كانوا يدركون بها توافر تلك القواعد والأصول التى لابد من توافرها فيما يقدمونه للمسرح وكأنها دستورهم غير المكتوب .

• • •

أما المؤلف فقد قصر موضوع قواعد الكتابة المسرحية على أربعة أبواب رئيسية هى :

١ ــ الفكرة الأساسية للقطعة الأدبية ، سواء أكانت مسرحية أم قصة أم أقصوصة أم أى صورة أخرى من صور الكتابة الأدبية (وان كان هدف الكتاب هو المسرحية أولا وقبل كل شىء) .

٢ ــ الشخصية المسرحية، وهى مايعبر عنه آرسطو بالأخلاق ،وكلاهما بمعنى؛

٣ ـ الصراع .
٤ ـ عموميات حشد فيها أصولا تلى هذه الأبواب الرئيسية فى أهميتها .

ـ ١ ـ

والمؤلف يوصى الكتاب المسرحيين باعداد فكرتهم الأساسية التى تقوم عليها مسرحيتهم اعدادا حسنا ، وهو يسمى تلك الفكرة الأساسية أو الغرض الذى تستهدفه الرواية : المقدمة المنطقية للمسرحية ، وهى المقدمة التى يهدف كل شىء فى المسرحية من فعل أو قول أو حركة أو تصوير للمشاعر بالكلام أو الرمز أو الايحاء أو بأى وسيلة من الوسائل الى اثبات صحتها واقامة الدليل على أنها الحق والقول الفصل .. ومادام الأمر كذلك فيجب أن تكون فكرة المسرحية فكرة واضحة ناصعة لا غموض فيها ولا ابهام كما يجب أن أن تشتمل على عناصر الصراع اللازمة وعوامل الحركة النابضة ، فمقدمة « روميو وجولييت » مثلا ، أو فكرتها الأساسية هى :

« أن الحب العظيم يتحدى كل شىء يقف فى سبيله ولو كان الموت نفسه »

ومقدمة « الملك لير » هى :

« أن الثقة العمياء تؤدى بصاحبها الى الدمار » . ومقدمة « ما كبث » هى :

« أن الطمع الذى لا يعرف الرحمة ينتهى بالقضاء على نفسه ، أى على أصحابه » . ومقدمة « عطيل » هى :

« أن الغيرة تقضى على نفسها كما تقضى على مناط حبها » . ومقدمة « الأشباح » هى :

« أن الأوزار التى يرتكبها الآباء يقع اصرها على الأبناء » . أو كما يقول السيد المسيح :

« ان الآباء يأكلون الحصرم ، والأبناء يضرسون ! » . ألخ .. ألخ .

والفكرة السيئة المهوشة لا تنتج الا مسرحية سيئة أو مهوشة ، والمؤلف يضرب الأمثال الكثيرة على ذلك ، حتى من مسرحيات مشهورة أتت بايراد

عجيب بالرغم من سوء فكرتها الأساسية .

والكاتب الذي لا يؤمن بفكرة مسرحيته ، أو الذى لم يهضم تلك الفكرة ولم يخدمها الخدمة الواجبة لا ينفك يضرب فى ظلام ، ويسير فى مسرحيته على غير هدى ، ولهذا يجب على الكاتب أن يقرأ كثيرا عن كل ما يتصل بفكرة روايته ، كما يجب عليه ألا يشرع فى كتابة تلك المسرحية حتى تكون فكرتها قد اختمرت فى ذهنه ، وأصبح هو أول المؤمنين بها والمتحمسين لها ، وحتى يمكنه أن يوجه كل شىء فى المسرحية لاقامة الدليل القاطع على صحة تلك الفكرة .

والمؤلف يوصى بألا يتخذ الكاتب المسرحي لمسرحيته فكرتين أساسيتين والا تعرض للفشل الذريع وأربك نفسه وأربك المخرج والممثلين والمتفرجين جميعا معه .

والفكرة العائمة المطاطة تجعل المسرحية غير ذات موضوع ، والكاتب الذى يقترف تلك الغلطة يكون قد جلس لكتابة مسرحيته وليس فى ذهنه فكرة واضحة عنها ، ولهذا تراه يملأ صفحات كثيرة تلو صفحات كثيرة وكأنه لم يكتب شيئا .. وكان الله فى عون المتفرجين عندئذ .. انهم يفضلون الانصراف من المسرح ، وعوضهم على الله ، ولعنتهم على الكاتب الجاهل والفرقة المشئومة التى تطوعت بعرض تلك الرواية التى لا هـدف لها ولا غرض ، ولا فكرة أساسية مركزة واضحة المعالم تجعل المتفرج والممثل وكل من له صلة بالرواية يندمجون فيها ولا يشردون خارجها لحظة واحدة .

— ٢ —

ومن أروع أبواب هذا الكتاب ذلك الباب الذى يحدثنا فيه المؤلف عن الشخصية المسرحية ــ أو الشخصية الروائية ، أو الشخصية فى أى صورة من صور الكتابة الأدبية .

والشخصية المسرحية عند «لاجوس اجرى» أهم شىء فى الرواية التمثيلية ،

انها أهم عنده من العقدة ، وهو فى ذلك يخالف أرسطو ويخالف معظم الذين كتبوا عن أصول التأليف المسرحى ومعظم من تعرضوا له بالنقد أو التحليل . وهو فى ذلك على حق .. وهو يثبت بالدليل القاطع أن كل شىء فى المسرحية فالشخصية مصدره ، مهما ظننا غير ذلك .

والشخصية عند اجرى تتكون من مقومات ثلاثة سماها أبعاد الشخصية الثلاثة . وهذه المقومات هى :

١ ــ الكيان الجسمانى ، ويقوم على الجنس الذى تنتسب اليه الشخصية، ثم السن والطول والوزن ولون الشعر ولون العينين والجلد والقامة والمظهر والأناقة والصحة وصنوف الشذوذ والوراثة وما الى ذلك كله مما يتصل بحالة الانسان العضوية .

٢ ــ الكيان الاجتماعى ، ويقوم على الطبقة الاجتماعية ونوع العمل ، والتعليم والحياة المنزلية والدين والهيئة الاجتماعية التى تعيش فيها الشخصية والنشاط السياسى الذى تمارسه وألوان التسليات والهوايات والقراءات والعادات والاخوان .. ألخ ..

٣ ــ الكيان النفسى ، وهو عند المؤلف ثمرة الكيانين الآخرين ، وأثرهما المشترك هو الذى يحيى فينا مطامعنا ويسبب هزائمنا وخيبة آمالنا ويكون أمزجتنا وميولنا ومركبات النقص فينا ، ومن هنا كانت نفسيتنا هى التى تتمم كيانينا الاجتماعى والجسمانى وتشكلهما .

وأنت اذا أنعمت النظر فى أى من هذه التفصيلات كلها تجد أنها تؤثر تأثيرا عميقا فى صاحبها ، وأنها هى التى توجهه وتتصرف فيه ، وهى التى تحدث عقدة المسرحية لأنها هى التى تحدث الفعل ، سواء شعرت الشخصية بهذا أو لم تشعر به ، وهذا عكس ما ذهب اليه أرسطو حينما جعل العقدة فى المقام الأول من المسرحية وجعل الأخلاق ــ أى الشخصية ــ فى المقام الثانى . وتستطيع أن تطبق هذا على أية مسرحية لتجد أن عقدتها وجميع ما فيها من

فعل أثر من آثار هذه الابعاد الثلاثة التى تتكون منها الشخصية مجتمعة ، وان زاد أثر أحد هذه الابعاد عن أثر البعدين الآخرين أو نقص قليلا أو كثيرا .. ومن هنا يحتم « لاجوس اجرى » على الكاتب المسرحى أن يدرس شخصيات مسرحيته دراسة تشبه المعاشرة وطول الصحبة ، وأن يرسمهم رسما يشمل هذه الابعاد كلها داخل الخطوط التي حدد بها مقدمته المنطقية ، أى الفكرة الأساسية التى وضعها لمسرحيته .. ومن هنا أيضا يحتم المؤلف أن يكون الكاتب المسرحى واسع الثقافة بفسيولوجيا الجسم الانسانى وبعلوم الاجتماع والاقتصاد والنفس والأخلاق اذا أراد هذا الكاتب أن يكتب شيئا للمسرح له قيمته ومنطبقا على أصول التأليف المسرحى .

واذا أردت مثالا فأمامك هاملت : « الذى لا نعرف سنه فقط ، أو مظهره أو حالته الصحية فحسب ، بل نحن نستطيع بسهولة أن نحزر غرائزه وسجاياه الفطرية .. ان الأساس الذى نشأ عليه هاملت والظروف الاجتماعية التى كونته تعطى لتمثيلية هاملت قوة دافعة ما فى ذلك شك ، ونحن نعرف من الرواية الموقف السياسى فى ذلك الوقت ، والعلاقة التى كانت قائمة بين والدى هاملت ، والأحداث التى وقعت من قبل ، والأثر الذى تركته تلك الأحداث فى نفس هاملت ، ونحن نعرف مقدمته المنطقية الشخصية ــ أى الفكرة الأساسية لهذا الشاب موضوع المأساة نفسها ، والدافع لهذه الفكرة الأساسية ذاتها . ونحن نعلم نفسيته ، ويمكننا أن نرى بوضوح كيف تنبع هذه النفسية من كيانه الجسمانى وكيانه الاجتماعى كليهما . وبالاختصار . نحن نعرف هاملت كما لايمكن أن يدور فى بالنا أن نعرف أنفسنا . »

ومسرحيات شيكسبير العظيمة مبنية على شخصياتها ، ومن هذه المسرحيات « ماكبث » و « الملك لير » و « عطيل » .. ومسرحيات ابسن كلها كذلك ، بل مسرحيات العباقرة من كتاب المسرح اليونانى . انها مسرحيات تدور حول الشخصية وتنبع منها بكل ما فيها من أحداث . الأورستية . أوديب . الكترا .

انتيجونى. ميديا . هيبوليت . ان هذه المآسى كلها مآسى الكيان الجسمانى والكيان الاجتماعى والكيان النفسى لتلك الشخصيات التى تسمت المسرحيات بأسمائها . ومن ثمة فلاجوس اجرى على حق حينما يقول ان العقدة تنبع من الشخصية وليس العكس .

والمؤلف يوصى الكتاب المسرحيين بأن يلقوا بالهم الى وجوب استمرار تنمية شخصياتهم المسرحية وعدم وقوفها عند نقطة بعينها لا تنمو بعدها أبدا . وعنده أن هذا الوقوف عن النمو ضد طبائع الأشياء ، حتى الأشياء الجامدة نفسها التى تنمو وتتطور من حيث لا نشعر نحن بأنها تخضع لعوامل الكون والفساد . وكل شخصية تتطور من شىء الى شىء آخر ولابد ، وطبق هذا على أية شخصية فى أى رواية جيدة لترى أنه حق . والمسرحية الرديئة فقط هى التى لا تنمو شخصياتها ولا تتطور من حال الى حال ، وهذا النمو يتم فى خطوات متعددة تجد تفصيلها والأمثلة عليها فى موضعها من هـذا الكتاب .

وقوة الارادة فى الشخصية من أهم العوامل التى تكون مبعثا للصراع فيها ، والشخصية الضعيفة الارادة ، أو التى لا ارادة لها ، تكون دائما شخصية شـديدة الخطر على المسرحية ، وقد تشـل الفعل وتنتهى به الى الركود ، فتسقط الرواية . ولا عبرة هنا بتذكيرنا بمسرحيات تشيكوف . لأن المؤلف يتولى عنا الاجابة على هذا الاعتراض ، مما لا ينفع فيه اختصار كلامه هنا .

ولابد فى كل مسرحية من وجود شخصية محورية تكون هى البطل الأول ، أى الشخص الذى يتولى القيادة فى أى حركة أو قضية ، وهذا هو الـ Protagonist وأى انسان يعارض هذا البطل ويقف فى وجهه هو خصمه أو معارضه ، أو الـ Antagonist .

وبدون هاتين الشخصيتين لا يمكن أن توجد مسرحية ، لأنه لا يمكن أن يوجد ما يدفع المسرحية الى الأمام أو ما يثير الصراع فيها .

ويجب لصالح المسرحيـة أن تكون هاتان الشخصيتان من الشـخصيات

الصلبة القوية الارادة التى لا تعرف الانثناء أو المساومة فى أغراضها التى أنشبت الصراع فى الرواية ، وهذا شرط مطلوب فى الخصم أكثر مما هو مطلوب فى البطل الأول . فياجو خصم عطيل ، وكلوديوس خصم هاملت ، وهلمر خصم كروجستاد (فى مسرحية بيت دمية) .

وشخصية الخصم يجب أن يحركها شىء جدى معرض للخطر ، كما يجب أن تكون شخصية خصيمة لا يستشعر قلبها الرحمة ولا يعرف الحنان ،وهذا واضح فى ياجو وكلوديوس وكروجستاد أتم الوضوح .

ومن أهم أعمال الكاتب المسرحى أن ينسق شخصياته ، أى أن يحسن توزيع الأدوار على تلك الشخصيات ، وهذا هو ما يسمونه التخطيط أو التوزيع أو تنسيق الشخصيات Orchestration بحيث لا يجعل شخصيات المسرحية من نمط واحد أو من عجينة واحدة ، والا ركدت المسرحيةولفظت أنفاسها وهى لا تزال فى المهد .. وانظر فى مسرحية « بيت دمية » مثلا لترى أن هلمر يختلف عن زوجته نورا فى كل شىء ، كما يختلف عن كروجستاد فى كل شىء أيضا الا فى صلابته ، ومسز لنده تختلف عن نورا ، ودكتور رانك يختلف عن الجميع . وهذا هو الشأن فى جميع المسرحيات العظيمة .

ومما يجب أن يعنى به الكاتب أيضا أن يقيم بين شخصياته المتضادة وحدة يسميها المؤلف « وحدة الأضداد » ، ويعنى بها تلك الوحدة التى تجمع بين النقيضين ــ وان تشابها فى أمور كثيرة ــ الى أن يقضى أحدهما على الآخر ؛ وذلك كما فى حالة تلك الحرب التى لا يقر لها قرار بين جراثيم مرض من الأمراض وبين كريات الدم البيضاء . انه لا حياة لاحداهما الا بموت الأخرى. والمعركة بينهما هى الوحدة التى تجمع بينهما حتى يقضى على احداهما . وهذا هو الشأن فى المسرحية الجيدة . بل هو الشأن فى المعارك الحربية نفسها .

ـ ٣ ـ

والصراع فى كل مسرحية هو روحها والحرارة التى تنبعث منها فتسرى فى

نفوس المتفرجين تيارا دافئا لا يزال يستولى على مشاعرهم ويسترعى انتباههم فى كل فعل يجرى على خشبة المسرح ، وفى كل كلمة تقال أو حركة أو ايماءة يأتى بهما الممثلون ، بل فى كل ومضة من ومضات الضوء ، أو كل ركز صادر عن المؤثرات الصوتية وما اليها . وهذا الصراع يبدأ فى رأى المؤلف منذ أن يرتفع الستار الأول ، ومنذ الكلمات الأولى التى ينطق بها أول المتكلمين فوق المنصة ولا ينتهى الا بنزول الستار الأخير .

والصراع يصدر عن الفعل — أى الموضوع الممثل — الذى أثبت المؤلف أنه يصدر عن الشخصية . والأفعال كلها نتائج لأسباب هى التى تحركها ، « وليس تحت الشمس فعل من الأفعال يكون أصلا ونتيجة فى وقت واحد ، بل كل شىء ينتج عن شىء غيره ، والفعل لا يمكن أن ينشأ عن نفسه ، بل هو نتيجة لظروف وعوامل كثيرة أخرى هى التى دفعت اليه ، ومن هنا لم يكن الفعل أكثر أهمية من أى من هذه العوامل » ، ومن ثمة وجب أن يعنى الكاتب المسرحى باظهار العوامل التى تؤدى الى الفعل ليكون المتفرج على صلة دائما بأسباب الصراع :

والصراع فيما يذهب اليه المؤلف أربعة أنواع كبرى رئيسية :

١ — الصراع الساكن .

٢ — الصراع الواثب .

٣ — الصراع الصاعد الذى لا يكف عن الحركة المتدرجة .

٤ — الصراع الذى يدلك من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه . وهو ما يسميه الصراع المرهص (وأرهص أى صدرت عنه أشياء تكون علامات على ما سوف يكون من أمره فى وقت قريب) .

والنوعان الأولان (الصراع الساكن والصراع الواثب) هما أردأ أنواع الصراع فى المسرحية . والصراع الساكن قد يكون شيئا رائعا أحيانا ، لكنه شىء لا يحسنه ، ولم يحسنه ، الا عدد قليل جدا من فطاحل الكتاب ، وعلى

رأسهم تشيكوف .

والصراع الساكن هو ذلك الصراع الذى يشعرك بركود الحركة فى المسرحية وخمودها ، وأنها لا تتقدم ولا تنمو ، وأن شخصياتها أشبه بموتى يتكلمون ولا يعملون ! وهذا اللون من الصراع خطر على الكاتب المسرحى الناشىء أى خطر ، لأنه يكاد يقف به عند نقطة واحدة لا يتحرك منها ولا يعدوها ، وبهذا يقضى على نفسه بنفسه ، وكثير من المخرجين يرتجفون اشفاقا من اخراج مسرحيات تشيكوف لهذا السبب ؛ بالرغم مما فيها من ذلك الجمال الساكن الذى يخشى المخرج ألا يستطيع اشعار المتفرج بوجوده .

والصراع الواثب ردىء أيضا كالصراع الساكن ، لأنه يحدث فجأة وفى قفزات لا تكاد تدرك لها سببا ، ومن هنا تجده لا يصادفك الا فى الميلودرامة، حيث الافتعال والسطحية ، والعواطف الفائرة التى تثور لأتفه الأسباب وعلى غير أساس سليم من المنطق أو التفكير السديد .

أما أحسن أنواع الصراع فهو بلا شك الصراع الصاعد الذى لاينفك يشتد ويقوى وينمو من أول المسرحية الى آخرها ، ويليه فى قوته الصراع المرهص ، الذى يشف عما سوف يقع من الأهوال دون أن يكشف من أمرها شيئا حتى لا يضعف عنصر التشوف والتشويق . فاذا تألف الصراع من هذين النوعين كان صراعا بديعا ، وكانت المسرحية التى تحتويه مسرحية كاملة و ناجحة .

واذا تساوى الخصوم فى المسرحية قوة وعنفوانا كان الصراع شائقا لذيذا لأنه ناشب بين أكفاء متساوين فى تمسكهم بمصلحتهم المعرضة للخطر ، أما اذا كان أحد الخصمين قويا والآخر ضعيفا متراخيا فقد استمتاعنا بالمسرحية أسبابه . تماما كما لو كنا نشهد ملاكمة بين رجلين أحدهما قوى معتز بقوته والآخر ضعيف هزيل لا حول له ولا قوة ، لا توجه اليه الكمة حتى ينهار ويتخاذل ويسقط على الأرض ، ولا يكاد يقف على رجليه حتى يعاجله خصمه

بضربة أخرى تعيده اليها . ولا يسع الحكم هنا الا أن ينهى الحفلة لعدم التكافؤ بين المتلاكمين . واذا عرفنا أن الجمهور هو الحكم فى شهودالمسرحية أدركنا أنه معذور فى انصرافه عن شهود مسرحية لا يقوم فيها الصراع بين خصوم متكافئين . وليتنا نعطى الجمهور الحق فى هذه الحالة بوقف التمثيل . تماما كما يفعل الحكم فى حلقة الملاكمة .

« والصراع الصحيح يتكون فى ظاهره من قوتين متعارضتين ، وفى باطنه تكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة فى تسلسل زمنى متتابع ، بحيث يجعل التوتر بالغا الغاية من الرعب والشدة ، حتى لا يكون بد من أن ينتهى بالانفجار » .

وكل صراع يتألف من هجوم وهجوم مضاد ، الا أن ألوان الصراع وأنواعه تختلف ولا يكاد يشبه نوع منها نوعا آخر ، وذلك لأن دوافع الصراع النابعة من صميم الشخصيات المسرحية دوافع مختلفة كما وكيفا .

ومن أهم مراحل الصراع فى الرواية المسرحية تلك المرحلة التى يبدأ عندها ما يسميه المؤلف « نقطة الهجوم » وهى تلك النقطة « التى يكون فيها كل شيء حيوى هام معرضا للخطر فى مستهل الرواية . فنقطة الهجوم فى أوديب مثلا هى تلك النقطة التى يصدر فيها أوديب قراره بالبحث عن قتلة الملك لايوس ، ونقطة الهجوم فى مسرحية ابسن « هدا جابلر » هى ازدراء هدا لزوجها ولكل ما يدافع عنه .

ونقطة الهجوم فى ماكبث تبدأ بعد أن يستمع ماكبث الى الساحرات ، لأن نقطة التحول فى حياته تبدأ بعد هذا مباشرة ، ولأنه قد أخذ قرارا أو بدأ يستعد لاتخاذ قرار سوف يؤثر ولابد فى حياته كلها ، بل فى حياة المتصلين به جميعا .

ومن أهم ظواهر الصراع المسرحى ظاهرة « الانتقال » ، أى التحول من حال الى حال ، ومن موقف الى موقف . واذا كان التحول يعترى كل شيء

فى الوجود فمن باب أولى أن يكون ظاهرا ، وعلى أتمه ، فى المسرحية .

وكثير من الكتاب المسرحيين يكثرون من السفسطة والكلام الكثير وهم واقفون عند نقطة بعينها لا يريمون عنها . وقد يمضى فصل أو فصلان من الرواية وهم لا يزالون يشقشقون ويثرثرون . وهذا هو الفشل الذريع بعينه فى الكتابة للمسرح ، اذ لابد لنجاح المسرحية من أن يتنقل المؤلف بالمتفرجين ولا يركد بهم عند موقف واحد ، ولن يغنيه حواره مهما كان رائع العبارة خلاب الأسلوب فتيلا فى تلافى هذا العيب ، وسيحكم الجمهور على مسرحيته الحكم المنتظر الذى تستحقه .

وجهل الكاتب المسرحى بأصول الانتقال يفقد مسرحيته الحركة الرشيقة التى تقضى على السأم فى نفوس الجمهور وتثير تشوفه وتضاعف استمتاعه . والكاتب الذى يقع فى تلك الغلطة يلجأ دائما الى الصراع الواثب ، فتراه ينتقل انتقالا مفاجئا من الموقف الممل الذى ثرثر فيه طويلا وأرسل فيه الكلام تلو الكلام بلا فائدة والى غير هدف ليتخذ موقفا جديدا لا صلة بينه وبين الموقف السابق . ثم اذا هو يعود الى ثرثرته من جديد حتى يضيق به الجمهور . ان مثل هذا الكاتب لا يستحق أن يؤبه له .

ومن أركان المسرحية الوصول بالصراع الى أزمة لا تزال تشتد حتى تبلغ الذروة ، ثم الوصول بهذا كله الى نتيجته المحتومة التى هى القرار ، أو ما يسمونه الحل .

ولكل موقف من مواقف المسرحية أزمته وذروته وقراره ، وهذه الأزمات والذرى والقرارات الفرعية تتجمع كما تتجمع عوامل العاصفة ودوافعها وتحدث الأزمة الرئيسية والذروة الرئيسية والقرار النهائى أو الحل النهائى للمسرحية كلها .

وأنت اذا تأملت فى مأساة روميو وجولييت تبين لك مصداق ذلك . فذهاب روميو الذى كان يحب روزالند الى بيت آل كاپيوليت ثم وقوع نظره على

جولييت هناك وافتتانه بها ، ونسيانه روزالند بعد ذلك : أزمة .

وانزعاج روميو حينما يكتشف أن آسرة لبه الجـديدة هى وريثـة آل كاپيوليت ألد أعداء أسرته : ذروة .

واكتشاف تايبولت ابن عمة جولييت لروميو مندسا بين المدعوين ومحاولة قتله : قرار .

وتلصص روميو على جولييت فى ظلام الليل واكتشافه اياها تناجى النجوم وتشكو هواها الذى تكنه له : أزمة .

ولقاء الحبيبين وتقريرهما الزواج خفية على يد الراهب : ذروة .

واجتماعهما فى الغد عند الراهب بالفعل لابرام عقدة الزواج : قرار .

فهذه كلها أزمات وذرى وقرارات فرعية .

أما الأزمة الرئيسية فتقع مرتين أو أكثر . تقع حينما يقتل روميو تايبولت . أو عندما يقتل باريس .

والذروة الرئيسية تقع مرتين أو أكثر كذلك . تقع حينما يصدر الأمر بنفى روميو . أو عندما يدخل روميو القبو فيخيل اليه أن جولييت ميتة .

والقرار الرئيسى يقع مرتين كذلك . يقع حينما يقرر روميو شرب السم بعد أن خيل اليه أن جولييت قد ماتت . ويأتى كذلك حينما تكتشف جولييت بعد أن تستيقظ انتحار روميو ورقوده الى جانبها لأنه ظن أنها ميتة فتنتحر ببقية السم .

أما الصلح الذى يتم بين الأسرتين المتخاصمتين فى آخر المأساة فنتيجة من النتائج وليس حلا ولا قرارا .

وكلما تعددت الأزمات والذرى والقرارات الجيدة فى المسرحية (أو فى القصة وما اليها) زادت قيمة المسرحية وأوفت على الغاية من الجودة .

— ٤ —

وينتهى « لاجوس اجرى » من هذه الأركان الأساسية للمسرحية أو لأية صورة

قصصية أخرى ، والتى تناول فيها الفكرة الأساسية للقطعة الأدبية ثم الشخصية ثم الصراع ، ليحدثنا عن مسائل عامة أطال المؤلفون فيها القول وأبدأوا فيها وأعادوا .

١ ــ فمن هذه الأمور العامة ما يزعمه أولئك المؤلفون من وجوب اشتمال كل مسرحية على مشهد اجبارى لا يمكن أن تخلو منه ، والا خلت من أهم أركانها . و « لاجوس اجرى » لا يفهم هذا المشهد الاجبارى ولا يعترف به ، ما دامت هناك أزمات وذروات وحلول أو قرارات . ثم هو يرى أن كل شىء فى المسرحية اجبارى ولا غناء عنه ما دام كل شىء فيها نتيجة لأشياء قد تعرض علينا فوق خشبة المسرح ، وقد لا تعرض علينا ، لأن الذى يعرض علينا عادة هو جزء من قضية قديمة طويلة ، وما نراه فوق المنصة هو جانبها الآخر ، وما عرفناه عن الفكرة الأساسية (أو المقدمة المنطقية) وعن الشخصية والصراع يجعل كل شىء مما يعرض علينا شيئا اجباريا ولا غناء للمسرحية عن أى شىء منه .

٢ ــ ومما اهتم المؤلف بتصحيحه تلك الفكرة الخاطئة التى تزعم أن من واجبات الكاتب المسرحى أن يقوم بعرض موضوع الرواية والكشف عن شخصياتها فى مستهل الرواية ، وهو يعترض على ذلك لأن الرواية كلها فى نظره ما كتبت من أولها الى آخرها الا لهذا الغرض ، وهو ينظر الى المحاولات والحيل المصطنعة التى يلجأ اليها الكتاب الأدعياء للكشف عن موضوع الرواية وعرض شخصياتها بتلك الطريقة نظرة انكار ، ويعدها من الوسائل الرخيصة التى تحط من قيمة المسرحية وتزرى بها .

٣ ــ أما الحوار فى رأى « لاجوس اجرى » فهو الأداة الرئيسية التى يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية ، ويكشف بها عن شخصياته ، ويمضى بها فى الصراع . ومن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية حوارا جيدا ، بما أنه أوضح أجزائها وأقربها الى أفئدة الجمهور وأسماعهم .

والحوار الجيد شيء مستحيل ما لم يكن صادرا صدورا معبرا وصحيحا عن الشخصية التى تستعمله ، ومالم يصلح للتعبير تعبيرا طبيعيا وبدون مشقة عما حدث للشخصيات من كل ما هو مهم لموضوع الرواية .

وعند المؤلف أن الصراع الصاعد وحده هو الذى يهيىء للرواية حوارا جيدا وصحيحا . وقد لفتنا الى ما يحدثه السكون فى الفعل وعدم نمو الموضوع من ثرثرة وشقشقة لا تغنى فيهما الكلمات البراقة ولا الخطب ولا المواعظ ، ولا الكلمات الطنانة الرنانة . فهذا كله عبث ما لم يكن هناك صراع صاعد مستمر يحسه الجمهور ويشعر به ويعيش فيه .

وما دام الحوار ينمو من الشخصية ومن الصراع ، ثم هو يكشف لنا عن الشخصية ويحمل الفعل ، أى يقوم بأداء الموضوع وشرحه ، فواجب الكاتب أن يقتصد فى استعمال الكلمات ولا يأتى منها الا بالضرورى لهذه الأغراض التى تعكسها الثرثرة وكثرة (الرغى !) وعليه أن يضحى بزخرف الكلام وحذلقته فى سبيل الشخصية اذا اقتضت الحال ، وذلك خير من التضحية بالشخصية فى سبيل الزخرف الكلامى والبرقشة البيانية .

ويرد المؤلف على المتعنتين الذين يوجبون على الكاتب المسرحى أن يكتب باللغة الفصحى فيقول :

« ولتتكلم شخصياتك بلغة البيئة التى تعيش فيها ، فاذا كان صاحب الشخصية ميكانيكيا فليتحدث بالاصطلاحات الميكانيكية ، ولكن فى غير اغراق ولا مبالغة حتى لا يضحك عليك جمهورك » .

« وكتاب الملاهى الوضيعة يلجأون الى اصطلاحات الطبقات الوضيعة (يزغزغون) بها جمهورهم ، ولكن استعمال هذه المصطلحات فى المسرحية الجدية عمل غير لائق » .

« وحذار من الحذلقة . واياك أن تجعل روايتك منبرا للثرثرة والشقشقة . ولتكن لك رسالة ما وسعك ذلك ، ولكن أد رسالتك بطريقة طبيعية بارعة

لا أثر للتحذلق فيها . ولا تسمح لبطلك الأول بتاتا بالخروج على شخصيته بأن تجعله يلقى خطبة مثلا ، والا اقشعر الجمهور ولم يملك الا أن يفرج عن نفسه بالضحك عليك . ولتكن اللغة المحبوكة جزءا حقيقيا من مسرحيتك . وتذكر أن النكات من أجل النكات فقط تتلف استمرار الموضوع وتمزق أوصاله ، والملاءمة التامة بين المتكلم والمخاطب هى التى يمكن أن تبرر هذه النكات »

« ان الجمل يجب أن تتماسك ويشد بعضها بعضا بحيث تنقل للمتفرجين ايقاع كل مشهد ومعناه بالصوت والشعور فى وقت واحد . وعليك أن تفكر فى الأسلوب و فى اللجهة اللذين ستتكلم بهما شخصياتك ، وفى أصواتهم كذلك، وفى طرق الالقاء ، وأمعن التفكير فى شخصياتهم وفى أحوالهم وأثر هذا كله فى طريقة كلامهم . وأنت اذا نسقت شخصياتك فانها ستشق طرق حديثها وتتولاه هى بنفسها » .

ألا ما أعظم النصائح التى يقدمها لك « لاجوس اجرى » بصدد الحوار !

٤ ـ ويعود المؤلف الى موضوع هذه القواعد العامة والمبادىء الأساسية التى يضعها للتأليف المسرحى ليرد على من يستنكر هذه القواعد ويعدها من السخف الذى لم يعرفه الأولون اليونانيون ولا كبار المسرحيين فى عهد النهضة ولا أساطين العصور الحديثة ، فيقول :

« انك لن تجد كاتبين يكتبان بطريقة هى نفس الطريقة . وأنت تخطىء اذا حسبت أن رسم طريق منطقى للكتابة الأدبية هو محاولة سخيفة لاجبار الكتاب على أن يصبوا رواياتهم فى قالب بعينه لا يتغير أبدا . والعكس هو الصحيح . ان الذى نطلبه منك هو ألا تمزج الاصالة بالزيف ، وألا تخلط الفن الصحيح بالحيل الآلية الرخيصة . ألا تلتمس الحيل والمؤثرات التافهة والمفاجآت والجو والمزاج الفكرى والنفسى دون أن تعلم أن هذا كله وأكثر من هذا كله موجود فى الشخصية نفسها . ويمكنك أن تقوم بما شئت من التجارب الكتابية ، ولكن فى حدود قوانين الطبيعة ، فكل شىء يمكن خلقه

فى حدود هذه القوانين اذا أردت ألا يكون شاذا وألا يكون زائفا مصطنعا »

« وأنت اذا دققت النظر فى أعمال كبار المصورين وجدت أن لكل منهم طريقته وفنه ، لكنك تلاحظ أيضا أنهم يتفقون فى خطوط عامة ، وأصول بعينها ، وقواعد أساسية لا يستطيعون الخروج عنها ، والا لما استطاعوا أبدا الوصول الى مقام الخاود فى فنهم ، ولأهمل الفن نفســه شأنهم ، وحــذف أسماءهم من لوحه المحفوظ ! »

لهذا كان للكتابة المسرحية أصولها التى لا يمكن أن يحيد عنها أى كاتب، كما لا يستطيع أى كاتب عندنا أن ينصب الفاعل أو يرفع المفعول ، أوينصب اسم كان أو يرفع خبرها والا عرض جميع مايكتب لاستهجان قرائه، كماتعرض النغمة الناشزة أجمل القطع الموسيقية لاستهجان الأذن الموسيقية التى لا يغيب عنها همس النسيم !

٥ ــ ويحدثنا المؤلف عن مسرحية المناسبات فلا يستهجنها الا اذا كانت طريقة كتابتها تجعلها مرتبطة بمكانها وبزمانها ارتباطا تصبح معه لا شيء اذا تقادم عليها العهد أو عرضت فى غير البيئة التى انتزع موضوعها منها . وهو يضرب مثلا لمسرحية المناسبات بعض تلك المسرحيات الرائعة التى كتبت عن السيد المسيح بين أهله ، وهى المسرحيات التى لا تزال تسترعى انتباه المتفرجين الى اليوم أيا كان دينهم أو أيا كانت جنسياتهم ، وبالرغم من أن الجمهور ملم بلباب موضوعها . وعلى هذا تكون العبرة فى كتابة أمثال هذه المسرحيات بالطريقة التى كتبت بها والتى لابد أن يحافظ فيها الكاتب على الأصــول الأساسية التى عرضها علينا فى كتابه هذا .

٦ ــ ومن المشكلات العويصة التى يعانى منها الكاتب المسرحى الناشىء مشكلة الدخول والخروج . وبالأحرى دخــول الشخصيات المسرحيــة الى المنصة وخروجها منها ، وهو يؤكد أن الكاتب اذا عرف كيف يرسم شخصياته وأجاد تنسيقها وحافظ فيها على وحدة الأضداد لما كلفته مشكلة دخول هذه

الشخصيات وخروجها أي جهد ، بل ما كانت مشكلة على الاطلاق . وهو يستهجن تلك الطرق المفتعلة التى يلجأ اليها الكتاب السطحيون فى ادخال شخصياتهم الى المنصة واخراجهم لها منها ، كتكليف أحد الموجودين فوق المنصة باحضار كوب من الماء أو البحث عن شيء فى الداخل ليخلو الجو للموجودين للتحدث فى أمر لا يصح أن يطلع عليه هذا الذى خرج . ان أمثال هذه الافتعالات ليست من الفن المسرحى فى شيء ، وهى لا تقل سوءا عن قراءة خطاب لشرح حادث أو لوصف أخلاق احدى الشخصيات .

٧ ــ ويعزو المؤلف نجاح بعض الروايات الرديئة الى أمور خارجة عن نطاق التأليف المسرحى الحسن ، من ذلك مثلا مغازلة مشاعر الجماهير أو اثارة غرائزهم أو الضرب على أوتار عواطفهم ومسايرة أحاسيسهم السفلى أو تعمد اراحة أعصابهم بأمور خيالية تنقلهم من هذا العالم وتريح أعصابهم التى أنهكتها الحروب أو مشاغل العيش أو الحياة فى أوقات الأزمات .

والروايات التى من هذا النوع قصيرة الأجل حتما ، وهى لا تتسم بالملامح العليا التى تتسم بها المسرحيات العظيمة الخالدة التى تعالج مشاكل البشرية ولا تبلى جدتها مهما تقادم عليها العهد .

٨ ــ ويعود المؤلف فيتناول الفرق بين المسرحية الجدية المؤثرة ذات البناء السليم وبين الميلودرامة فيلم بما ذكرناه آنفا ، اذ يحصر ذلك فى أن الانتقال فى الميلو درامة يكون انتقالا خاطئا دائما ، وأن الصراع يكون مبالغا فيه بصورة مضحكة ، وتحرك الشخصيات يأتى بصورة خاطفة ومن قمة عاطفية الى قمة عاطفية أخرى ، وهو يرد ذلك الى أن الشخصيات لا تبدو الا فى أحد أبعادها ــ أى مقوماتها الثلاثة . هذا فضلا عما تزخر به الميلودرامة من الافتعالات . ومن ذلك أن يقف القاتل الذى يلاحقه البوليس ليطعم قطة جائعة أو ليأخذ بيد أعمى ضل الطريق ؟.. مما ينافق به الكاتب الأمى جماهير المتفرجين !

٩ ـ ويحدثنا عن العبقرية والعباقرة فيقول ان العباقرة لايولدون ليجدوا المجد فى انتظارهم دائما ، بل لابد من الظروف والعوامل التى تتيح لهم أن تظهر مواهبهم وفى الميدان الذى لا تحسن عبقريتهم أن تعمل فى سواه . ومالم يتحقق هذان الشرطان فلن يلبث هؤلاء العباقرة أن يكونوا كأبلد الناس وأغبى الناس . ولابد للعبقرى فى مهنته من أن يتلقى الأصول التى تجعله يبرز فيها . وهذا هو الشأن أيضا فى الكتابة للمسرح . فما لم تتح الظروف لشيكسبير أن يذهب الى لندن ويختلط بأهل الفن ويكلف ببعض الأعمال الأدبية أول الأمر ثم يتصل بمارلو ويزيد من معارفه الأدبية والفنية لما كسب العالم شاعره المسرحى العظيم .

١٠ ـ فاذا انتقل من كلامه عن العبقرية ليتحدث عن الفن فى صورته الميكروسكوبية رأيناه يربط بين العبقرية وبين الفن ربطا شديدا محكما ، وجعل ما تحتاج اليه العبقرية من المقومات هو نفس ما يحتاج اليه الفن لكى ينمو ويترعرع ويظهر فى صورته الصحيحة السليمة . فلا بد للمهندس الذى يريد أن يكون عبقريا وفنانا من الاحاطة بعلوم الرياضة وقانون الجاذبية وقوة احتمال المواد التى يعمل بها . واحاطته بذلك كله ، وبما هو أكثر من هذا كله لا يتنافى ودقة الحس والذوق وجلال التنفيذ . وقس على ذلك سائر العلوم والفنون والآداب ، وطبق هذا أيضا على التأليف المسرحى .

١١ ـ ثم يترك المؤلف أحاديثه الشائقة هذه كلها ليلخص لك موضوع هذا الكتاب تلخيصا شائقا مختصرا .. انه يوصيك ـ اذا أردت أن تكتب مسرحية جيدة ، بما ينبغى لك أن تفعل . وهو يأخذ بيدك فى هذا خطوة خطوة ، ويزودك بالنصائح الثمينة التى فصلها لك فى الكتاب كله ، مما لا يمكن أن نحدثك عنه هنا ؛ لأن من واجبك أن ترجع اليه لتعيه كله ، ولتثقفه بأجمعه ، بعد أن تكون قد مضيت فى قراءة هذا الكتاب وتفهمته وطبقت الأمثلة التى

قيه على ما عسى أن تكون قد قرأته من مسرحيات ، غير تلك المسرحيات الكثيرة التى ذكرها لك المؤلف ، وطبق أفكاره عليها .

والذى أنصح لك به هنا هو ألا تكتفى بهذه الخلاصات المضغوطة التى اضطررت الى تقديمها اليك بهذه الصورة فى هوامش الكتاب لتلك المسرحيات، بل حاول أن تقرأها فى أصولها . وان جشمك هذا مشقة لا يصبر عليها الا القادرون ، والجادون الذين يريدون حقا أن يكونوا كتابا مسرحيين مخلدين جديرين بأن يأخذوا مكانهم بين العباقرة الذين لم يولدوا ليجدوا المجد فى انتظارهم . أما اذا كنت تحسب أن مجرد قراءة هذا الكتاب مرة ، أو أن قراءة عابرة يمكن أن تجعلك كاتبا مسرحيا لا يبارى . فخير لك ألا تقرأه . وخير لك ألا تحاول الكتابة المسرحية ، والا كنت كمن يريد أن يبنى جسرا على النيل بعد فراغه من تعلم حروف الهجاء مباشرة !

١٢ ـ وقد بلغ من حرص المؤلف على تزويدك بكل ما يمكن أن يجعلك به كاتبا مسرحيا عظيما أنه يحاول أن يعلمك الطريقة التى تحصل بها على الأفكار لمسرحيات لا يكاد يحصيها العد ، ولا تكاد تقف عند حصر .

لقد وضع المؤلف بين يديك فى أحد فصول كتابه (ص ٥٩) قائمة حافلة من الكلمات الموحية التى يمكن أن تولد منها شخصية جبارة تبنى حولها مسرحية جيدة اذا عملت بما أوصاك به فى فصول كتابه المختلفة ، وبشرط أن يكون احساسك بما تكتب احساسا عميقا ، وبشرط أن يكون ما تريد اثباته عقيدة من عقائدك ، وبشرط ألا يخامرك الخوف أو الانزعاج من الصراع على الاطلاق فيما تكتب .

والفكرة الجيدة لا تكون فى أى صورها الأدبية الا فكرة جيدة ، لكنها لا تزيد على أن تكون بذرة لا أكثر ولا أقل . والأمر موكول اليك بعد هذا لتخلق منها شيئا ، وشيئا عظيما .

« واصطياد الفكرة التى تصوغها فى أى نمط من أنماط الكتابة شىء يسير،

بل من أيسر الأمور ، وما عليك الا أن تنظر حولك ، وأن تكون قوى الملاحظة، كن قوى الملاحظة ، وستجد أن الدنيا من حولك هى محل حلوى لا تنفد أطايبه ، وأنه مسموح لك بتخير ما يلذك من محتوياته ، وما تستطيبه نفسك، ويرتاح اليه مذاقك » .

١٣ — ويختتم المؤلف آخر نصائحه اليك بأن تتجنب التأليف المسرحى اذا لم تكن شخصا ذا خيال خصب وادراك واسع وذوق سليم وتمييز سريع وأن تكون الى هذا كله قوى الملاحظة ، وألا تقف عند المعلومات السطحية حتى لا يكون ما تكتبه سطحيا .

« انا ليتولانا العجب فى كثير من الأحيان من اجتراء بعض الناس على أن يصبحوا كتابا أو مؤلفين مسرحيين . هكذا . وفى سهولة وفى يسر . كأنما الكتابة المسرحية لعب فى لعب ، أو هزل فى هزل . مع أن الشخص اذا أراد أن يتعلم صناعة الأحذية ، أو حتى صناعة ترقيع الأحذية . لم يستغرق فى تعلم ذلك أقل من ثلاث سنوات . وهذا هو الشأن فى تعلم أى صناعة أخرى ، فلماذا تكون صناعة الكتابة المسرحية — وهى أصعب حرفة فى الحياة — أقل شأنا من هذه الصناعات كلها ؟ ولماذا تكون هى الصناعة الوحيدة التى لاتكون لها قواعد أو أصول مرعية يجب أن يتعلمها الكاتب فى أناة وفى يسر ؟ »

• • •

يا صديقى القارىء ..

أتركك الآن الى هذا الكتاب الذى كنا فى أشد حاجة الى ترجمته . أتركك وأنا مؤمن أنك سوف تنتفع به ، طالبا كنت أو ممثلا أو مخرجا أو ناقدا أو متفرجا . وأتركك وأنا مؤمن بأنك سوف تفرغ من قراءته لترى أنك أصبحت شيئا آخر . لأنك وجدت ما كنت تحلم به مجموعا فى كتاب هو خير الكتب فى موضوعه منذ آرسطو الى اليوم .

ثم أرجو أن تعينك المصطلحات التى جمعتها لك فى آخر الكتاب على

الرجوع الى ما شئت من الكتب الأجنبية لتتزود منها بما تشاء ، واذا كانت لك ملاحظة فأرجو أن تتفضل بارسالها الى ، لنتداركها فى الطبعة التاليــة ، والكمال لله وحده ، وهو المسئول أن يهبنا حسن توفيقه حتى أفى لك بمــا لا أزال أحلم به من نقل تلك المكتبة المسرحية المتكاملة الى اللغة العربية ، لمنفعة هذا الفن الرفيع .

دريني خشبة

ملاحظـــــــــــة

اعترض القراء على العنوان السابق الذى كان يحمله هذا الكتاب وهو : « كيف تكتب رواية تمثيلية » وكانت حجتهم فى ذلك أنها تسمية لا تعبر عن حقيقة ذلك الكتاب الذى لا يتناول فن كتابة المسرحيـــة فحسب ، بل المشتمل أيضا على جميع صور الكتابة الابداعية . من مسرحية وأقصوصة وقصـــة طويلة .. ألخ .. وكان نقــدهم فى محله . فالمبادىء الجدلية ــ أو الديالكتيكية ــ التى نستعملها هنا هى الأسس التى يستخدمها الكتاب فى جميع وسائل الكتابة الأبداعية ــ تلك الوسائل التى تشبه فى بنية هذه الكتابة رئة الجسم الانسانى أو قلبه . ومن ثمة فقد توخينا فى الاسم الحــالى أن يشتمل على هذا المعنى الأرحب أفقا . ولا سيما بعد أن راجعنا النص نفسه وتوسعنا فيه .

والشخصيات الروائية فى كل نمط من الأنماط الكتابية يجب أولا وقبل كل شىء أن تكون كائنات بشرية ، كما يجب أن يكون الهدف الأساسى الذى يهدف اليه كل من يروى قصة هو أن يعرض العمليات الداخلية التى يقوم بها المذهن الانسانى فى صراعه المحتوم سواء أكان ذلك فى الأقصوصة أم القصة الطويلة أم القصة الاذاعية أم القصة السينمائية أم فى المسرحية .

وهذا هو ما نحاول عرضه فى هذا الكتاب .

فاذا استطعنا أن نقدم لك عونا ــ ولو بسيطا ــ فى هذه السبيل فحسبنا هذا دليلا على أن مجهودنا لم يذهب عبثا .

تمهيد

لماذا يحرص كل منا على أن يكون شيئا هاما ؟

حدث مرة حادث فى أحد الهياكل اليونانية فى التاريخ القديم روع الناس وأسلمهم للحيرة ، فقد تحطم تمثال زيوس كبير الآلهة ولحقت به المهانة والدنس ، ولم يعرف أحد كيف حدث هذا .

وقد هلع الأهالى هلعا شديدا لخوفهم مما سوف ينالهم من انتقام الآلهة .

وذهب المنادون يطوفون بشوارع المدينة وهم ينادون بوجوب ظهور المجرم ، بدون أدنى تأخير ، أمام مجلس الكهنة لكى ينال ما يستحقه من العقاب .

ولم تكن بالمجرم رغبة بطبيعة الحال فى أن يسلم نفسه ، بل الذى حدث بعد أسبوع من ذلك هو أن تحطم تمثال آخر لأحد الأرباب .

وثارت شبهات الناس ، وظنوا أن أحد المجانين أفلت من دار المجاذيب . وانتشر الشرط فى كل مكان فلم يلبثوا أن قبضوا على الجانى الذى وجهاليه هذا السؤال :

« أتدرى المصير الذى ينتظرك ؟ »

فقال الرجل والبهجة تفيض من وجهه :

« أجل .. الموت ! »

« وهلا تفزع من أن تموت ؟ »

« بلى .. وأى فزع ! »

« اذن .. فلماذا ترتكب جريمة تعرف أن عقوبتها الموت ؟ »

وهنا . غص الرجل وابتلع ريقه ثم قال :

« انني رجل تافه . نكرة . عشت حياتي كلها ولا شأن لي بين الرجال . انني لم أقم يوما بعمل من الأعمال التي تكسبني نباهة الذكر بين الناس . وأنا أعرف أنني لن أستطيع أن أعمل هذا العمل يوما ما . وقد أردت أن أقوم بعمل — والسلام — يلفت أنظار الناس الى ، ويجعلهم يلهجون بذكرى!.

ثم سكت لحظة وقال : « انه لا يموت من الناس الا أولئك الذين ينساهم الناس . وفى اعتقادى أن الموت ليس الا ثمنا بخسا يشترى به الخلود » .

• • •

الخلــود !.

أجل !. اننا جميعا نشتهى الشهرة ، ونتوق الى نباهة الذكر . نتمنى أن نكون شــيئا هاما ، شيئا خالدا لا يطويه الموت ولا يدرج عليــه النسيان مدارجه ، كلنا نريد أن نعمــل الأعمال التى تلهج ألســنة الناس بذكرنا ، والتعجب من فعالنا .

فاذا لم نستطع أن نفعل الفعل النافع المفيــد الحسن . فلابد أن نفعــل شيئا — والسلام ! — لنفعل الفعل الضار المهلك . ولله الشاعر الذى يقول :

« اذا أنت لم تنفع فضر ! »

ويمكنك أن تذكر معى تلك العمة هيلانه . التى يرمز الناس بها فى أمريكا الى كل امرأة همازة . كل امرأة لا عمل لها الا النميمة والسعاية بين الناس ، ونشر الشائعات عنهم . وكل من عائلاتنا فيها هيلانتها ولاشك . هيلانتهـا التى تجرح المشاعر وتثير الخواطر وتبذر الشكوك والريب ، وما ينتج عن الشكوك والريب من قيل وقال . فلماذا تصنع العمة هيلانة كل هذا ؟ ان الذى يدفعها الى ذلك هو بالطبع حرصها على أن تكون امرأة لها أهميتها ، فاذا استطاعت الوصول الى غرضها ذاك بالنميمة واشاعة الشائعات الكاذبة عن الناس فلن تتردد لحظة واحدة عن النم واشاعة الشائعات .

ان الدافع الذى يرغب الينا البروز فى المجتمع هو ضرورة من الضرورات

الأساسية فى حياتنا ، ونحن جميعا ، وفى كل العصور ، نشتهى الشهرة.ونتوق الى نباهة الذكر . وشعورنا بذواتنا ، بل انطواؤنا وميلنا الى العزلة ، ينبع من رغبتنا فى أن نكون شيئا هاما ــ واذا حدث أن أثار اخفاقنا شيئا من الرأفة أو الأسى فى قلوب الناس ، فقد يصبح الأسى واثارة حنانهم لنـا وعطفهم علينا هدفا فى ذاته .

وانظر الى هذا الرجل أخى زوجتك أو زوج أختك . ذلك الذى لا ينفك يلاحق النساء ويمد عينيه الى السيدات . لماذا يفعل هذا ؟ انه عائل أسرة لا بأس به ، ووالد طيب ما فى ذلك شك ، ثم هو ، وهذا أغرب ما فى الأمر جميعه ، زوج صالح يعرف حقوق الزوجية ، الا أنه بالرغم من ذلك كله يشعر كأنه يفتقد شيئا .. شيئا لا يجده فى حياته . انه يشعر كأنه قليل الأهمية بالقدر الواجب فى نظر نفسه ، وفى نظر عائلته ، وفى نظر الدنيا جميعا ، وقد أصبحت أعماله وشئونه الخاصة النقطة البؤرية فى وجوده . وكل فتح جديد أو مقاحمة جديدة تجعله يشعر بازدياد أهميته . انه يشعر بأنه قد أنجز عملا ما . وقد يدهش صاحبك هذا اذا عرف أن انجذابه هذا الى النسـاء وشغفه بهن ان هو الا تعويض لما أعجزه القيام به من عمل شىء أكثر أهمية من ملاحقة النساء .

والأمومة عمل من أعمال الخلق والابداع هى الأخرى . انها المرحلة الأولى من مراحل الخلود . ولعل هذا هو أحد الأسباب التى من أجلها كان النساء أقل من الرجال ميلا الى مداعبة الجنس الآخر .

ان أعظم ألوان الجور التى تلحق بالأم تلحق بها عندما يخفى عنها أبناؤها الذين كبروا وشبوا عن الطوق أسرار نفوسهم وما تنطوى عليه أضالعهم من خبايا ، وان كانوا لا يخفون ذلك عنها الا بدافع محبتهم لها وتقديرهم اياها . انهم بذلك يجعلونها تحس بعدم أهميتها . بقلة قيمتها !.

لقد ولد كل منا ، وبلا استثناء ، وله قدرته الخلاقة ، وطاقته البناءة . ومما

لابد منه أن تتاح الفرصة للناس لكى يترجموا عن أنفسهم . ولو أن بلزاك ودى موباسان وأوهنرى (١) لم يتعلموا كيف يكتبون لـكانوا أحرياء بأن يضبحوا كذابين راسخى القدم فى تلفيق الأكاذيب ، بدلا من أن يكونوا كتابا عظماء .

ان كلا منا نحن معاشر الآدميين فى حاجة الى منفذ تتنفس فيه موهبتـه الفطرية الخلاقة . فاذا شعرت بميلك الى الكتابة فاكتب . لقـد تخشى أن ما ينقصك من نعمة التعليم العالى ربما حال بينك وبين ما تصبو اليـه من كتابة شيء أصيل وذى قيمة .. كلا .. لا تجعل لهذا الهاجس أى قيمة . فثمة كتاب عظماء كثيرون ، منهم شيكسبير وابسن وجورج برنارد شو لم يدخلوا أبواب جامعة قط .

وأنت ، ولو لم يقسم لك أن تكون عبقريا قط ، يمكنك أن تستمتع بالحياة مع ذلك استمتاعا عظيما .

واذا كانت الكتابة من الأشياء التى لا تروقك أو تغريك ففى امكانك أن تتعلم الغناء أو الرقص أو العزف على احدى الآلات الموسيقية لدرجة تستطيع بها تسلية ضيوفك والترفيه عنهم . وهذا مما يدخل فى عالم الفنون أيضا .

أجل . اننا نريد أن نسترعى أنظار الغير . نريد أن يذكرنا غيرنا . نريد أن نكون شيئا هاما وله قيمته . وفى امكاننا أن نحصل على درجة من الأهمية بالترجمة عن ذواتنا بالوسيلة التى تناسب مواهبنا الخاصة أكثر مما تناسبها وسيلة غيرها . وأنت لا تدرى الى أين تنتهى بك الهوية أو المشـغلة التى تشغلك .

بل أنت اذا فرضنا أنك أخفقت فى ميدان التجارة مثلا يمكنك أن تصير بما تم لك من تجارب حجة فى الموضـوع الذى تمرست به زمنا طـويلا .

---

(١) O. Henry

يمكنك أن تصبح أوفر غنى فى ميـــدان التجربة ــ واذا لم يجدك هذا الا تجنبك التعرض للسوء لكان هذا نفسه عملا عظيما قمت به وأنجزته .

وهكذا يمكنك آخر الأمر أن تشفى ما تشعر به من جوع ملح الى الأهمية، ونباهة الذكر دون أن تلحق الأذى بأى واحد من الناس .

مقدمة الطبعة الأولى

بقلم
جلبرت ملر

نرى لزاما علينا وانصافا للمستر اجرى ، ثم تقديرا لهذه القواعد التى استوعبها فى كتابه هذا ، أن نبادر فنقرر أن كتابه ليس مجرد كتيب مختصر عن فن كتابة المسرحيات .

ومن العسير أن نحدد موضوع الكتاب فى جملة أو جملتين ، واذا حاولنا ذلك كان شأننا شأن من يحاول تحديد موضوع كتاب مثل كتاب فبلن الذى عرض فيه نظريته عن الطبقة غير العاملة (١) ، ونحصره فى علم الاجتماع ، أو تحديد موضوع كتاب پارنجطون الذى تحدث فيه عن التيارات الرئيسية فى الفكر الأمريكى (٢) ، وقصر موضوعه على الآداب الأمريكية ، فهـذه الكتب ، فضلا عما تلقيه من الضوء الغامر على الأركان المعتمة من ميادين الفكر الخاصة بها ، تنير لنا الكثير من ميادين الفكر الأخرى القريبة من تلك الميادين ، كما تفتح لنا النوافذ على عدد كبير آخر من مجالات الحياة ، ومن هنا كانت قيمتها الكبرى التى لا يمكن أن يقدرها الناس حق قدرها الا بعد مضى بعض الوقت ، وانى لعلى يقين من أن الزمن كفيل بأن يثبت للناس قيمة هذا الكتاب .

ولما كنت أنا نفسى أحترف الاخراج المسرحى ، كان مما يهمنى أشـد الاهتمام كل ما يمكن أن أنتفع به مما يوجهه المستر اجرى من القول الى

(1) Veblen : Theory of the Leisure Class.
(2) Parrington : Main Currents in American Thought.

أنا بالذات بوصفى من أهل هذه الحرفة ، واذا عرفت أن فنون المسرح من الفنون التى كثرت فيها القوانين وحفلت بالقواعد كما يحفل الشواء بالتوابل وألوان البهارات ، كان خليقا بك أن تعرف كذلك أن أصلب هذه القوانين عودا وأشدها استعصاء على الانثناء ذلك القانون الذى يقول ان أحدا من الناس لا يمكن أن يقطع برأى فى قيمة المسرحية ، أى مسرحية ، حتى يتم اخراجها . وهذا اجراء ليس يخفى عليك ما فيه من الكلفة وما يجشم صاحبه من نفقة ــ وهو فوق هذا يترك المخرج وقد استولى عليه شىء أشبه بالقلق ويدنو من قلة الرضا عن نفسه ، حينما تكون نتيجة المسرحية التى فرغ من اخراجها نتيجة لا تسر عدوا ولا حبيبا ، كما يحدث فى كثير من الأحيان . لهذا لم يكن من الهنات الهينات أن أستطيع أن أقول لك رأيى فى كتاب مامن الكتب كالذى أشعر أننى مستطيع قوله لك فى هذا الكتاب الذى هو أول ما وقع فى يدى من الكتب التى يمكن أن تحذرك من المسرحية الرديئة قبل أن تبرم عقودها بزمن طويل ، تلك العقود التى تكلفك غاليا ، والتى تبرمها مع ممثلين يقتضونك أجورا فادحة . غير من تنتدبهم لمساعدتك فى اخراج الرواية ممن تعهد اليهم بالأعمال الانشائية المختلفة ، وممن تتلقفهم من أعضاء الاتحادات المسرحية السبعة ، مما يكلفك أموالا طائلة ومبالغ ضخمة ، كانت خليقة أن تبنى لك قصرا من أفخم القصور فى جزيرة لونج آيلند (١)

اننى لم أتشرف بمقابلة المستر اجرى قط ، الا أننى لا يساورنى الشك مطلقا فى أنه الرجل الثقة ، والخبير الحجة ، فى دنيا المسرح ، كما هو فى ميادين العلم ، فهو يكتب بروح العالم المتثبت المستيقن ، وبأسلوب سهل سيال ، مما يشعر القارىء أنه ثمرة قريحة خصبة محيطة ، يلم صاحبها بأكثر من حرفة واحدة .

---

(١) هى الجزيرة المواجهة لمدينة نيويورك الامريكية (د)

ان مستر اجرى يكتب بأسلوب متين مكين مشرق ، وعن علم فياض لا يصدر الا عن وعى ثابت واحاطة شاملة بكل أطراف الموضوعات التى يعرض لها ، بل بكل ما فى الحياة نفسها من زوايا وخبايا ، مما يجعلك تشعر وأنت تقرؤه أنه رجل تقلب فى كل فج ، وتمرس من الأيام بتجاربها ، ووعى من أفانين المعرفة ما لم يحط به كثيرون . ومن ثمة فهو يكتب كما يكتب الحكماء المتعمقون .

ولعل أحسن ما أستطيع قوله فى هذا الكتاب ، هو أننا نحن أوساط القراء ، وأنا منهم طبعا ، لم يعد لنا عذر منذ اليوم نعتذر به من عدم فهم ما نقرأ . وما علينا الا أن نقرأ هذا الكتاب . كتاب مستر اجرى ، حتى نستيقن الأسباب التى من أجلها يسرع الملال الى نفوسنا من تلك القصة الطويلة ، أو هذه القصة السينمائية أو تلك المسرحية ، أو الأقصوصة القصيرة ، أو .. وهذا أهم .. لماذا كانت تلك القصة ، أو المسرحية ، أو الأقصوصة ، شيئا مثيرا وشائقا .

أعتقد أن هذا الكتاب سوف يكون له أثر عميق فى المسرح الأمريكى ، وفى جمهور هذا المسرح أيضا .

جلبرت ملر

مقدمة المؤلف

لم يكتب هذا الكتاب للمنشئين ومؤلفى المسرحيات فقط ، بل لقد كتب لعامة القراء كذلك . وعامة القراء اذا فهموا ما هى الأداة الكتابية ، وما ينطوى عليه أى عمل أدبى من جهد مرهق ، وما يتجشمه الأديب من متاعب مضنية ، لأصبح تقديرهم للآثار الأدبية وتذوقهم لها ، تقديرا تلقائيا أقرب الى الطبع ولا أثر للكلفة فيه .

وسيجد القارىء فى آخر هذا الكتاب شذرات من المسرحيات حللناها وفقا لمنطقنا من القول . ونحن نرجو أن يزداد فهم القارىء على ضوء هذه الشذرات للقصص الطويلة والأقاصيص بعامة ، وللمسرحيات والقصص السينمائية بوجه خاص .

ولسوف تتناول عددا من المسرحيات فى هذا الكتاب دون أن نبدى استحساننا أو استهجاننا لأى مسرحية منها برمتها . ونحن حينما نقتبس قطعة من أية مسرحية لتوضيح نقطة من النقط فليس معنى هذا أننا نوافق بالضرورة على المسرحية بأجمعها .

وسنعالج على هذا الأساس المسرحيات الحديثة والمسرحيات القديمةعلى حد سواء . وسنوجه عناية خاصة الى المسرحيات القديمة ، لأن المسرحيات الحديثة سرعان ما ينساها الجمهور ، ومعظم ذوى النجابة والفهم منالقراء يعرفون الروايات القديمة ، كما أنها دائما تحت أيديهم ومن السهل النظر فيها ودراستها .

ولقد أقمنا نظريتنا فى هذا المجال على « الشخصية » الأزلية التغير التى لا تنفك تتفاعل وتتفاعل بشدة وفى عنف فى معظم الأحوال ، مع المنبهات والحوافز الخارجية والداخلية التى تتغير على الدوام .

وانى لأتساءل عن « المكياج » الأساسى للكائن البشرى — أى كائن

بشرى — ماذا هو ؟ لعل هذا « المكياج » هو أنت أيها القارىء الذى تتلو هذه السطور نفسها الآن . ولسنا نرى بدا من الاجابة على هذا السؤال قبل أن نشرع فى بحث « نقطة الهجوم » و « التناسق » وما الى هذا وذاك من بحوث . يجب أن تزداد معارفنا عن « بيولوجية » الموضوع الذىسوف نعرض له فيما بعد ، وبالأحرى عن أسباب حياة هذا الموضوع ، فى الحركة .

وسنبدأ بتشريح « للمقدمة المنطقية » (١) أى الفكرة الأساسية للرواية، و « للشخصية » (٢) و « للصراع » (٣) وهذا لكى نمد القارىء بلمحة عن تلك القوة التى ترتفع بالشخصية من الشخصيات اما الى ذرى أعلى وأسمى واما تدنو بها الى شفا الهوة التى يكون فيها حتفها .

ان البناء الذى لا يدرى شيئا من أمر المادة التى يتحتم عليه أن يقيم منها بناءه هو رجل يهوى الحتوف ويتعشق المهالك ، والمواد التى نستخدمها فى موضوعنا هذا هى المقدمة المنطقيــة (أى الفكرة الأساســية للرواية والهدف الذى يهدف الكاتب الى اثباته من كتابتها) ثم الشخصية المسرحية ثم الصراع .

وقبل أن نعرف هذه المواد كلها ، وفى أدق تفاصيلها ، لا نجد فائدة البتة فى التحدث عن الطريقة التى نستطيع أن نكتب بها مسرحية . ونحن نأمل أن يجد القارىء فى هذا التمهيد الذى نمهد به لموضــوعنا شيئا من العــون الذى يفيده وينتفع به .

• • •

ونحن نقصد بهذا الكتاب عرض طريقة جديدة من طرق الكتابة الأدبية بوجه عام ، وكتابة المسرحية بوجه خاص ، وهذه الطريقة تقوم على القانون الطبيعى لهذا النوع من الجدل والاستدلال الذى لا يلتزم الانسان فيــه أساسا يقينيا : وبالأحرى الجدل الديالكتيكى Dialectics

---

(١) premise (٢) character (٣) conflict

لقد وصلتنا خلال الأجيال المتعاقبة تلك الروايات العظيمة التىخطتها أقلام الخالدين من الكتاب المسرحيين ، ولكن هذا لا ينافى أن العباقرةأنفسهم طالما كتبوا مسرحيات رديئة .

فلماذا ؟ لعل السبب فى ذلك هو أنهم كانوا يصدرون فيما يكتبون عن الغريزة . أو قل .. عن السليقة ، وليس عن المعرفة الدقيقة المحكمة . والسليقة ربما قادت صاحبها مرة ، أو مرات ، فتجعله يكتب الآيات والروائع ، ولكن السليقة كمجرد سليقة صرفة قد تقود صاحبها فلا تنتهى به الا الى الاخفاق فى كثير من الأحيـــان .

لقد دون الثقات من قديم الزمان القوانين التى لابد منها لضبط التأليف المسرحى . وقد تحدث آرسطو ، أول العلماء الثقات فى علم المسرحية ، بل أهمهم جميعا ، من ألفين وخمسمائة من السنين فقال :

« ان أهم ما فى التأليف المسرحى كله هو بناء الحوادث . ولست أعنى حوادث الانسان ، ولكن حوادث الموضوع (الفعل) وحوادث الحياة » .

وقد أنكر آرسطو أهمية الشخصية المسرحية ، ورأيه هذا هو الرأى السائد اليوم . ويذهب غير آرسطو الى أن الشخصية هى أهم العوامل فى أى نمط من أنماط الكتابة مهما كان نوعها . وقد لخص هذه القضيةالكاتب المسرحى الأسبانى لوب دى فيجا **Lope de Vega** من كتاب القرنالسادس عشر فقال :

« على كاتب المسرحية أن يخصص الفصل الأول لعرض الموضوع ، وعليه فى الفصل الثانى أن ينسج لحمة الحوادث على سداها ، وذلك بطريقة حكيمة تجعل المتفرج الى منتصف الفصل الثالث لا يكاد يحزر النتيجة ، وعليه أن يخادع المتفرجين فيفاجئهم دائما بغير ما ينتظرونه ، ومن ثمة فقد يحدث أن شيئا من الأشياء التى هى أبعد تماما من الذى كان منتظرا ربما ترك لفهم المتفرجين » .

وقد كتب الناقد والكاتب المسرحى الألمانى لسنج Lessing يقول :

« ان أدق صور المحافظة على القوانين لا يمكن أن ترجح أصغر غلطة فى أية شخصية من الشخصيات »

ويقول الكاتب المسرحى الفرنسى كورنيى Corneille

« ان مما لا يرقى اليه الشك أن للمسرحية قوانينها ، مذ كانت فنا من الفنون ، لكن الذى لسنا على يقين منه هو ماذا عسى أن تكون هذه القوانين » .

وهكذا يقع التناقض بين هؤلاء جميعا . ويغلو البعض الى حد الادعاء بأنه لا يمكن أن تكون ثمة قوانين من أى لون . وهذا هو أغرب الآراء كلها ، فنحن نعلم أن هناك قوانين للأكل ، وقوانين للمشى ، وأصولا بعينها للتنفس ، ونحن نعلم أن ثمة قوانين للتصوير . وقوانين للموسيقى ، وأصولا للرقص وأصولا للطيران وأصولا لبناء الجسور والقناطر ، كما نعلم أن ثمة أصولا وقواعد لكل مظهر من مظاهر الحياة وكل مظهر من مظاهر الطبيعة . فليت شعرى ، لماذا تكون الكتابة هى الشىء الوحيد الذى يشذ على هذا كله فلا تكون لها قوانينها ؟ لا شك أن القول باستحالة وجود قوانين للكتابة أمر غير مقبول ولا معقول .

لقد قال لنا بعض الكتاب الذين حاولوا أن يبينوا لنا القواعد الكتابية ان المسرحية تتركب من أجزاء مختلفة هى الموضوع والعقدة والحوادث والصراع والتعقيدات والمنظر اللازم والجو والحوار والذروة . وقد كتبت كتب كثيرة عن كل من هذه الأجزاء بقصد شرحها وتحليلها للطلاب .

وقد تناول هؤلاء المؤلفون مادة موضوعهم تناولا أمينا ، وهم قد درسوا ما قام به غيرهم من المؤلفين الذين سبقوهم الى هذا الميدان ، كما كتبوا مسرحيات ابتكروها من محض قرائحهم وعرفوا الكثير من محض تجاربهم . ومع هذا فلم يقنع الذين قرأوهم قط ، لأنهم كانوا يحسون أن ثمة شيئا ينشدونه فلا يجدونه . لقد كان الطالب لا يزال فى حيرة من أمر العلاقة بين

التعقيد والتوتر والصراع والمزاج ، أى الجو النفسى ، كما لم يكن يدرى ما هو شأن أى مبحث من هذه المباحث المتقاربة المتصلة بالتأليف المسرحى وروايته الطيبة التى يزمع هو كتابتها ، لقد كان يفهم ما يقصدونه من « الموضوع » لكنه حينما كان يحاول تطبيق ما يفهمه من معناه كان يقع فى حيص بيص . ثم جاء وليم آرشر (١) W. Archer آخر الأمر فزعم له أن الموضوع ليس شيئا ضروريا . لكن پرسيفال ويلد (٢) P. Wild يزعم له أن الموضوع شيء ضرورى فى أول الأمر ، الا أنه ينبغى أن يدفن تحت أطباق عميقة حتى لا يستطيع أحد أن يتكشفه . فأيهما كان على حق ؟..

فهلم فلننظر فيما يسمونه هذا المنظر اللازم (الاجبارى) والذى لابد منه . يقول بعض الثقات انه شيء حيوى ولا غنى عنه ، ويقول غيرهم كلاما يناقض هذا الكلام . فلماذا يكون هذا المنظر حيويا اذا كان حيويا بالفعل ، ولماذا لا يكون شيئا من ذلك اذا لم يكن له ظل من الحيوية ؟ ان كلا من

---

(١) وليم آرشر (١٨٥٦ — ١٩٢٤) مؤلف وناقد انجليزى تخرج فى جامعة أدنبره وبدأ حياته صحفيا فى استراليا — ثم انتقل الى لندن وراسل عدة صحف ومجلات انجليزية وفرنسية . وقد اشتهر آرشر بتعصبه للمذهبين الواقعى والطبيعى فى المسرح وطالما دافع عن ابسن حتى اذاع صيته فى أوربا كلها — وقد قام بنشر روايات ابسن كلها وكتب ميلو درامة سماها الربة الخضراء The Green Goddess وله كتب معروفة عن المسرح والمسرحيات منها نحو مسرحية قومية A National Drama والمسرحية القديمة والحديثة The Old Drama & the New (د — خ) .

(٢) پرسيفال ويلد (١٨٨٧ —) مؤلف وكاتب مسرحى امريكى ولد فى نيويورك وتخرج فى جامعة كولومبيا — وعمل فى البنوك الامريكية — ثم راسل بعض الصحف ونشر اولى قصصه سنة ١٩١٢ — ثم انقطع للتأليف المسرحى بعد ذلك — ومن العجيب ان هذا لم يشغله عن اختراع بوصلة للطائرات اشترتها منه حكومة الولايات المتحدة .

وپرسيفال ويلد من اخصب الكتاب المسرحيين نتاجا ولم يقتصر على كتابة المسرحيات الكبار فقط بل كتب عددا كبيرا جدا من مسرحيات الاطفال .

(د — خ) .

أصحاب هذه النظريات يشرح رأيه المدلل ويؤيده بالحجج اللازمة .

الا أن واحدا منهم لم يحاول أن يصل بين رأيه فى هذا المنظر وبين بناء المسرحية فى مجموعها بالطريقة التى تأخذ بيد الطالب وتنير السبيل أمامه . ومن ثمة تصبح قوة الربط مفقودة . .

وفى رأينا أن المنظر الاجبارى والتوتر والجو وسائر هذه الدعاوى ان هى الا أمور سطحية . انها لا تزيد عن كونها أثرا من آثار شىء أكثر منها أهمية بمدى بعيد . ومما لا جدوى فيه أن تقول للمؤلف المسرحى انه بحاجة الى منظر مسرحى لا يمكن الاستغناء عنه ، أو أن مسرحيته تفتقر الى التوتر أو الى التعقيد ، ما لم تشرح له كيف يستطيع الوصول الى هذا كله . ولن يكون تعريفك لهذه الأشياء جوابا شافيا فى هذا الصدد .

والواجب أن يكون ثمة شىء ما لاستنباط هذا التوتر واحداثه ، وشىء لخلق التعقيد بطريقة لا يظهر فيها أن المؤلف يتعمد هذا ويحاول أن يشعرك به . وينبغى أن تكون ثمة قوة تتولى الربط بين جميع هذه الأجزاء ، قوة تصدر عنها كل هذه الأشياء وتنمو منها بطريقة طبيعية كما تنمو أعضاء الجسم من الجسم . وأحسب أننا نعرف ما هى هذه القوة . انها الشخصية الانسانية فى جميع فروعها وتشعباتها التى لا حصر لها ولا نهاية ، وفى كل مناقضاتها الديالكتيكية أى المناقضات الجدلية التى لا نلتزم فيها أساسا يقينيا .

ونحن لا يخطر ببالنا أبدا أن هذا الكتاب قد جاء بالكلمة الأخيرة فى كتابة المسرحية ، اذ العكس هو الصحيح . والانسان حينما يقوم بشق طريق جديد قمين بالوقوع فى أخطاء كثيرة ، وفى بعض الأحيان يكون رخواً غامضا لا تكاد تفهم منه ما يقول ، ولسوف يأتى من بعدنا من يستقصون البحث أكثر منا ويتقدمون بهذه المحاولة من محاولات الفن الكتابى الى صورة أكثر نضوجا وأتم تبلوراً من كل ما دار بخلدنا أن تفعل . وهذا الكتاب الذى

نحاول فيه تلك المحـاولة الديالكتيكية يخضع بدوره لقوانين المناقشـات الديالكتيكية غير اليقينية . والنظرية التى تتقدم بها هنا هى موضوع مطروح للبحث ، وبالأحرى : دعوى : thesis وستكون معارضتها هى : نقيض الدعوى antithesis ومن الدعوى ونقيضها سيتكون الموضوع المركب synthesis الذى يتحد فيه هذان بعضهما ببعض .

وهذه هى سبيلنا الى الحق .

الباب الأول

المقـدمة المنطقيـة

أو الفـكرة الأساسية للرواية ، أو الغرض الذى تهـدف اليه

يجلس رجـل فى مصنعه مكبا على اختراعه الذى يتكون من عدد من العجل والزنبركات ، ويحدث أن تمر أنت به فتسأله عن تلك الآلة التى هو بسبيل صنعها وعما يخترعها له ، فاذا هو ينظر اليك نظرة المطمئن الواثق ليقول لك هامسا :

« الحقيقة .. لست أدرى » .

ثم تمضى فى سبيلك فاذا رجل آخر يجرى جريا شديدا يكاد يقطع أنفاسه فاذا استوقفته لتسأله الى أين ولماذا يجرى ، فغر فاه ليقول لك :

« ليت شعرى كيف أعرف الى أين أنا ذاهب ؟ انما أنا ماض فى طريقى » .

أما أنت ، وأنا أيضا .. بل الناس جميعا فلن نستنتج من ذلك الا أن هذين الرجلين بهما اثارة من الجنون ، فكل اختراع يفكر فيه عقل عاقل لا بد أن يرمى الى غرض ، وكل من حمل نفسه على مثل هذا الجرى فلابد أنه متجه الى وجهة معلومة .

الا أن هذه الظاهرة البسيطة الغريبة كما يبدو لم يحدث أن فطن اليهـا أحد فى نطاق المسرح قط ، ولا بأدنى صورة من الصور ، وهذه رزم من الورق الذى يحمل آلاف الأميال من الكتابة ـــ لن تجد فيها اشارة واحدة الى مثل تلك الظاهرة على الاطلاق . هذا بالرغم من ألوان النشاط المشتعل المحموم وبالرغم من كثرة ما يأتى الانسان وما يدع ، فهو يبدو مع ذلك أنه لا يدرى الى أين يمضى ، ولا الى أين تحمله قدماه .

ان لكل شيء فكرة أو مقدمة صغرى كما يقولون فى علم المنطق ، وكل ثانية من الثوانى التى تتألف منها حياتنا لها مقدمتها الخاصة بها ، سواء شعرنا

نحن بذلك أو لم نشعر به فى الوقت الذى يحدث فيه ذلك وقدتكون هذه المقدمة بسيطة بالغة الحد فى البساطة كالتنفس مثلا ، وقد تكون شيئا معقدا بالغ الحد فى التعقيد ، كقرار عاطفى حيوى له خطره على حياة الانســان ، الا أنها مقدمة وكفى .. مقدمة قائمة على الدوام .

ونحن قد لا ننجح فى تعليل كل من هذه المقدمات المنطقية الدقيقة ، ولكن هذا لا يمكن بأى حالة من الحالات أن يغير من حقيقة هذه المقدمات شيئا ، وأنها مقدمات موجودة دائما ، وأننا نحاول تعليلها واقامة الدليل عليها . وقد نحاول أن نمضى من أحد جوانب الغرفة الى جانب آخر ، الا أن كرسيا صغيرا لم نلق بالنا اليه ربما عاق سبيلنا ، غير أن مقدمتنا ــ أو قل فكرتنا عن اختراق نطاق الغرفة تكون لا تزال قائمة .

ومقدمة كل ثانية من الثوانى الستين التى تتألف منها الدقيقة تعاون المقدمة الكبرى التى للدقيقة نفسها . كما أن مقدمة الدقيقة تعاون مقدمة الساعة ، كما تعاون مقدمة الساعة مقدمة اليوم كله وهكذا . وعلى هذا النحو يكون لكل حياة تتألف من تلك الثوانى والدقائق والساعات والأيام مقدمة منطقية أعنى فكرة أساسية تهدف اليها وتتغياها .

واليك ما يقوله معجم وبستر الدولى وهو يفسرلنا كلمة «مقدمة Premise » مقدمة : قضية مفروضة أو قام عليها الدليل سلفا ــ أساس ــ برهان ، قضية مقررة أو مفــروض أنها تؤدى الى نتيجــة .

وقد ذهب غير وبستر ولا سيما أهل المسرح ، الى تفسيرات أخرى لهذه الكلمة نفسها . فهم قد فسروها مثلا بكلمة مشروع ، أو موضوع ، أو بحث أو أطروحة ، أو فكرة جذرية ، أو فكرة أساسية أو هدف أو غرض أو قوة دافعة أو موضوع أو غاية أو خطة أو عقدة أو انفعال أساسى .

أما نحن فقد اخترنا كلمة « مقدمة منطقية Premise » لأنها تشتمل على جميع العناصر التى تحاول كل هذه الكلمات أن تصور بها معانى هــذه

الـــكلمة ، ولأنها أقل عرضة لســـوء التأويل .

ولقد كان فردنند برونتيير (١) يطالب كتاب المسرحيات بأن يبينوا الهدف " Goal " الذى يرمون اليه من مسرحياتهم وأن يجعلوا هذا الهدف نقطة البداية ــ وهذه هى المقدمة المنطقية .

وكان جون هوارد لاوسون (٢) يقول : ان الفكرة الأساسية فى المسرحية هى بداية العمل فيها . وكان يعنى بهذه الفكرة الأساسية المقدمة المنطقية .

أما الأستاذ براندرماثيوز (٣) فيقول : ان المسرحية تفتقر الى أن يكون لها موضوع ، وهذا الموضوع هو المقدمة المنطقية ولابد .

(١) ف . برونتيير F. Brunetière عضو الاكاديمية الفرنسية ــ ولد فى طولون سنة ١٨٤٩ وجاء عليه زمن كان فيه اعظم ناقد فرنسى ــ وراسل بعض المجــلات والصحف المشهورة بفصول ممتعة فى نقد الآداب .. وقد جمعت هذه الفصــول فى ســتة مجلدات باسم : « دراســــات نقدية فى تاريخ الآداب الفرنسى " Etudes Critiques sur l'Histoire de la Littérature Française " ومجلدين باسم « مسـائل فى النقــد Questions de Critique » ومجلدين عن النقــد المعاصر وكتاب عن : تطور الانواع فى تاريخ الادب وكتاب عن المسرح الفرنسى وكتــاب عن الشــعر الغنائى الفرنسى . وقد ناقش آراءه المسرحية الكاتب المعروف الاردس نيكول فى كتابه (علم المسرحية) الذى ترجمناه منــذ قريب فيرجع اليها (د ــ خ) .

(٢) جون هوارد لاوسون J.H. Lawson (١٨٨٦ ــ) ناقد وكاتب مسرحى امريكى ــ ولد فى نيويورك ــ ومنذ تخرجه سنة ١٩١٤ وهو مكب على التأليف المسرحى وله كتب عن النقد المسرحى وعن كتابة المسرحيات ــ وقد شارك فى ميادين فــكرية كثيرة غــير المسرحيات والنقد ــ كما شارك فى انشاء بعض المسارح . (د ــ خ) .

(٣) جيمس براندرماثيوز (١٨٥٢ ــ ١٩٢٩) مؤلف واحد رجال التــربية الامريكيين ــ ولد فى نيو أورنيان وتخرج فى جامعة كولومبيا وعين بها صاحب كرسى للغة الانجليزية والادب المسرحى ــ وانشأ صالونا ادبيا كان له مكانة فى عالم الفكر .. كما شارك فى انشــاء اندية ادبية ورياضية كثيرة ، وعين رئيسا للاكاديمية الامريكية للفنون والآداب ــ ومن مؤلفاته :
The Development of Drama — Studies of the Stage —
Molière & Shakespeare as Playwrights —
Principles of Playmaking, etc. وله عدة مسرحيات (د ــ خ) .

والأستاذ جورج بيرس بيكر (١) يستشهد بهذه الفقرة من كلام ديماس الابن (٢) : كيف يمكنك أن تذكر لنا الطريق الذى سوف تسلكه ما لم تعرف الى أين أنت ذاهب ؟ والمقدمة المنطقية هى التى سوف تدلك على الطريق .

فكل هؤلاء . انما يقصدون أن يقولوا لك شيئا واحدا هو :

« ان مسرحيتك ينبغى أن يكون لها مقدمة منطقية » .

وعلى هذا . فهلم نختبر عددا قليلا من المسرحيات لنرى ان كانت تشتمل على مقدمات منطقية :

---

(١) جورج بيرس بيكر G.P. Baker (١٨٦٦ — ١٩٣٥) المربى والمؤلف الامريكى العظيم ومنشىء اعظم مدرسة لتعليم التأليف المسرحى بالولايات المتحدة واسمها 47 Workshop وقد تولى تعليم الانجليزية وكتابة المسرحيات بها من سنة ١٩٠٥ حتى سنة ١٩٢٤ وقد تتلمذ عليه عدد كبير جدا من اشهر المؤلفين المسرحيين فى أمريكا . ومنهم يوجين أونيل وفيليب بارى وسدنى هواردولى سيمونسون وروبرت ادموند جونس ودونالد اونسليجروجون ماسون برون ومارى موريس ودوروتى ساندس .

وهذه المدرسة هى قسم المسرحية الذى اشرف بيكر على انشائه والدراسة فيه فى جامعة هارفارد وقد نقل هذا القسم سنة ١٩٢٥ الى جامعة ييل حيث كان بيكر يتولى تدريس المسرح والمسرحية علما وعملا حتى تقاعده سنة ١٩٣٣ وكان الى جانب رياسته لهذا القسم فى ييل يتولى رياسة قسم المسرحية ومدرسة الفنون الرفيعة ومسرح الجامعة . واسم ٤٧ هذا نسبة الى اسم المنهج الذى كان يدرسه فى اللغة الانجليزية ولبيكر كتب كثيرة منها: Dramatic Teaching وكتاب عن شكسبير . (د — خ) .

(٢) الكسندر ديماس (الابن) (١٨٢٤ — ١٨٩٥) ولد فى باريس وقد اشتهر بالكتابة ونسى الناس انه كان فيلسوفا اخلاقيا اكثر منه كاتبا وهو مؤلف الكونت دى مونت كريستو والفرسان الثلاثة وغادة الكاميليا وغيرها وقد عين عضوا بالاكاديمية الفرنسية سنة ١٨٧٤ — ولديماس آراء فى فن المسرحية يجدها القارىء فى مقدمات كتبه Préfaces وفى خطاباته .

(د — خ)

روميو وجوليت

تبدأ هذه التمثيلية بصورة من صور الخصومة الشديدة بين أسرتين هما آل كاپيوليت وآل مونتاجو . ومن بين آل مونتاجو فتى يقال له روميو ومن بين آل كاپيوليت فتاة يقال لها جولييت . ويحب كل من هذين الصغيرين صاحبه حبا شديدا ينسيهما تلك العداوة التقليدية بين أسرتيهما ويحاول آل كاپيوليت اجبار جولييت على الزواج من الكونت باريس لكنها تأبى أن يتم هذا الزواج وتذهب الى قس صالح من أصدقائها تلتمس عنده النصح ، فيشير عليها بأن تتناول جرعة من مخدر قوى فى الأمسية التى يريد أهلها ابرام عقدة زواجها من باريس وستجعلها تلك الجرعة تبدو كأنها ميتة وذلك لمدة اثنتين وأربعين ساعة وتخضع جولييت لما يشير به القس ، ويحسبها كل من يراها أنها قد لقيت حتفها . وتكون هذه هى بداية المأساة المتلاحقة الحوادث التى تجرف الحبيبين فى تيارها السريع المتتابع .

ويعتقد روميو أن جولييت قد ماتت حقيقة فيتجرع السم ويموت الى جانبها . وحينما تستيقظ جولييت وتجده ميتا لا تتردد فى مشاركته هذا المصير هى أيضا .

وليس يخفى أن هذه المسرحية تعالج موضوع الحب . وللحب أنواع شتى . الا أن هذا الحب هو بلا شك حب عظيم ، وآية ذلك أن هذين الحبيبين لم يقتصرا على تحديهما تلك الخصومة التقليدية الناشبة بين أسرتيهما ، بل هما قد ضحيا بروحيهما ليلتقيا بين ذراعى الموت .

وعلى هذا فالمقدمة المنطقية أو فكرة الرواية الأساسية هى :

« ان الحب العظيم يتحدى كل شىء حتى الموت نفسه » .

الملك لير

لقد أساء الملك اساءة فظيعة محزنة بحصره ثقته فى ابنتيه (جونوريل

وريجان) فلقد جردتاه من كل سلطاته وألحقتا به الهوان ، مما جعله يتجرع غصص الموت وهو مجنون مذهوب بعقله ، فمات عجــوزا محقرا مهيض الجنـــاح .

لقد كانت الابنتان الكبريان محل ثقة الملك ، تلك الثقة الأكيدة الوطيدة الأركان . وقد كان ايمانه بكلامهما البراق المعسول سبب ما حل به من دمار .

والرجل المغتر ، المعجب بنفسه يخدعه الملق ، ويجوز عليه الدهان ، وان لم يجــز أن يغتر العاقل بملق المتملقين ودهان المداهنين : وكل من يؤمنون بملق المتملقين انما يجلبون على أنفسهم الويل ويسببون لها الكوارث .

ومن ذلك يتضح أن المقدمة المنطقية لمأساة الملك لير ، أو فكرتها الأساسية هى أن « الثقة العمياء تؤدى بصاحبها الى الدمار » .

ماكبث

يقرر ماكبث وزوجته ليدى ماكبث ، مدفوعين بعامل الجشع الأشعبى فى سبيل تحقيق مطامعهما ، قتل الملك دنكان . وبعدهذا يستأجر ماكبث بعض القتلة للقضاء على بانكو الذى يرهبه ، وذلك توطيدا لمركزه . ثم يضــطر فيما بعد الى ارتكاب الكثير من جرائم القتل لكى يحوط نفسه بسياج من الأمن والطمأنينة فى المركز الذى وصل اليه بطريق الغدر والقتل ، وينتهى الأمر بتنبه الأشراف ورعاياه أنفسهم الى جرائمه وثورتهم ضده ، ثم القضاء عليه بالسيف والقتل . تماما كما وصل بهما الى العرش .

أما ليدى ماكبث ، فيقضى عليها خوفها المخامر الذى لازمها فلم يرحمها .

فماذا يمكن أن يكون مقدمة منطقية . أعنى فكرة أساسية لهذهالمسرحية ؟

ان السؤال هنا هو : ماذا يمكن أن تكون القوة الدافعة فى تلك الرواية ؟ لاجدال فى أنه الطمع . وأى نوع من الطمع ؟ انه الطمع الذى لا يرق ولا يرحم ، بدليل ما سال على جوانبه من الدماء . ولقد قضى على ماكبث بالطريقة

نفسها التى أنجز بها أطماعه ، ومن ثمة فمن رأينا أن الفكرة الأساسية فى ماكبث هى :

« ان الطمع الذى لا يعرف الرحمة ينتهى بالقضاء على نفسه »

عطيـــــــــل .

وهذا عطيل يعثر بمنديل ديدمونة فى منزل كاســيو . وياجوهو الذى حمله الى هذا المنزل بقصد اثارة الغيرة فىقلبعطيل.ولهذا يقتل عطيل ديدمونه ، ثم يغمد الخنجر فى صدره .

وهنا نجد أن المحرك الرئيسى لهذا كله هو الغيرة ، بصرف النظر عمـا جعل هذه الخليقة الشوهاء ذات العيون الخضراء ترفع رأسها الكريه الممقوت اذ الشىء المهم هنا هو أن الغيرة هى المحرك الأساسى فى تلك المسرحية ، ولما كان عطيل لم يقتــل ديدمونة فقط ، بل قتل نفسه أيضــا فتكون فكرة الرواية الأساسية هى :

« ان الغيرة تقضى على نفسها كما تقضى على مناط حبها » .

الاشـباح : لابسن

ان الفكرة الأساسية فى الأشباح هى الوراثة ، والمسرحية تنبع من تلك الآية التى وردت فى التوراة والتى تقول :

« ان الأوزار التى يرتكبها الآباء يقع اصرها على الأبناء » أو « ان الآباء يأكلون الحصرم ، والأبناء يضرسون » وكل كلمة من كلمات الرواية بل كل حركة من حركاتها وجميع عوامل الصراع فيها انما تدور حول هذه الفكرة .

الطريق المسدود (1)

The Dead End

لمؤلفها (سدنى كنجسلى)

ليس يخفى أن المؤلف يريد فى روايته هذه أن يرينا ويبرهن لنا : « ان الفقر المدقع يشجع على الجريمة » وهو ينجح فيما أراد .

---

(1) مسرحية الطريق المسدود لمؤلفها سدنى كنجسلى الكاتب الامريكى درامة فى ثلاثة فصول وتقع فى حى قذر فى نهاية شارع مقفل بالقرب من النهر مجاور لمنزل فخم ياوى اليه المسافرون لقاء اجر مرتفع . ويعود بطل الرواية بيبى فيس مارتن ذات ليلة ليزور عائلته مستخفيا لانه مجرم عريق فى الاجرام بل كانوا يلقبونه عدو الشعب رقم — ١ — ويكون المهندس المقطوع الرجل جمبى — أحد الذين آذاهم بيبى — قد ارشد عنه البوليس السرى فيتعقبونه ويرمونه بالرصاص .

وتكون بالحى عصابة اخرى من قطاع الطرق يقودها شاب يدعى نونى تدفعه حماقة الصبا الى مهاجمة الناس بالسكاكين والمدى فيقبض عليه البوليس .. وتحاول أخته درينا ان تنقذه لكنها لا تستطيع واخيرا تتحقق من ان البيئة القذرة التى يعيشون فيها هى السبب فى جر هؤلاء الشباب الى حياة الاجرام والا منقذ لهم من تلك الحياة الا بالتخلص من تلك البيئة والقضاء عليها .

(د — خ) .

نزهة (1)

لمؤلفها (فيكتور ولفسن)

يحاول نفر من الناس فى هذه الرواية أن يفروا من الواقع ، ويساعدهم الربان الذى يحملهم فى سفينته على تحقيق هذا الغرض . لكنهم لسوء بختهم يجدون أن هذا من رابع المستحيلات ، اذ يبدد الواقع أحلامهم فى الهرب منه وعلى هذا فالفكرة الأساسية فى هذه المسرحية هى :

« أن الخوف من واقع الحياة يؤدى الى خيبة الأمل » .

چونو وپيبى كوك (الطاووس)
Juno & Paycock

لمؤلفها : سين أوكاسى

يعلم الكابتن پويل ، هذا الرجل السكير القليل الحيلة العديم التبصر (الشديد المباهاة والخيلاء بنفسه) أن أحد أقاربه الأغنياء قد توفى تاركا له مبلغا كبيرا من المال ، سوف يتسلمه بعد أيام قلائل ، ولا يكاد پويل يتلقى هذا النبأ حتى يشرع هو وزوجته جونو فى التهيؤ لحياة ناعمة مترفة ، وها هما ذان يقترضان الأموال بلا حساب من جيرانهم ، على ذمة الميراث الموعود ، وها هما ذان يشتريان الأثاث والرياش ، ويفرط پويل فى الشراب ، افراطا

---

(1) نزهة Excursion (سنة ١٩٣٧) ملهاة من ثلاثة فصول للكاتب الامريكى فيكتور ولفسن ــ بعد خدمة ثلاثين سنة فى القيام برحلات بحرية جميلة بين بترى وجزيرة كونى ايلند توشك باخرة « السعادة » التى يقودها الكابتن اوباد ياه رتش أن تتوقف عن العمل وتتحول الى سفينة لنقل الاوساخ . ويثور ربانها الشفيق ضد هذه الفكرة فيعرج بالباخرة بعد رحلتها الاخيرة الى جزيرة مسحورة جنوبى جزيرة ترنداد حيث يستطيع زبائنه من السياح المختلفى المشارب والاجناس اختلافا غريبا ان يمارسوا الوانا من السعادة والترف فى هذه الناحية الاستوائية الكثيرة المباهج ولكن حرس الشواطىء يصلون ويضطرون الباخرة الى العودة بمن عليها الى ارضهم حيث الضنا والتعب والكدح فى سبيل لقمة العيش . (د ــ خ)

شنيعا . ثم يتكشف الأمر وتزول الغشـاوة ، ويتضح أن الميراث لن يقع فى أيديهما أبدا لأن الوصية كتبت بلهجة غامضة ، ومن ثم يقف لهم الدائنـون كل مرصد وينزعـون منهم كل ما يملكون . وتتـلاحق الويلات . وتتوالى الكوارث ، فتوشك ابنة پويل التى اعتدى عليها معتد أن تضع وليدا . ثم هذا ابنه يقتل ، وتتركه زوجته وابنته وحيدا فريدا . وينظر پويل حوله فلا يجد أحدا ويجد نفسه صفر اليدين .

وهل الفكرة الأساسية لهذه الرواية الا أن : « عدم التبصر فى العواقب جلاب للمصائب » .

الظـــل والمـادة

Shadow & Substance

لمؤلفها (پول ڤنسنت كارول)

يرفض توماس سكرت Th. Skeritt الكاهن باحـدى القرى الايرلندية الصغيرة التصديق بأن خادمته بردچت ترى فى المنام رأى العين القـديس بردچت قديسها وراعيها الذى تلوذ به . ويحسب الكاهن أن بخادمته خبالا فيحاول اعفاءها من الخدمة ومنحها اجازة . والأدهى من ذلك أنه يرفض اظهار خارقة من خوارقه التى يطلبها منه القديس بردچت نيابة عن الخادمة التى كانت تحاول انقاذ أحد معلمى المدارس من بطش الجمهور الصاخب ولكن بردچت تقتل ويفقد الكاهن كبرياءه التى يكتسحها ايمان الفتاة، ذلك الايمان الساذج النقى الذى لا تشوبه من الكبر شائبة .

والمقدمة المنطقية هنا .. أو قل الفكرة الأساسية هى :

« الايمان يقهر الكبرياء » .

• • •

ونحن لسنا على يقين من أن مؤلف مسرحية چونو وپيبى كوك كان يعرف أن المقدمة المنطقية أو فكرة روايته الأسـاسية هى أن « عـدم التبصر فى

العواقب جلاب للمصائب » . فموت الابن مثلا لا صلة له بهذه الفكرة الأساسية ، وشخصيات سين أوكاسي المسرحية شخصيات مدروسة دراسة جيدة الا أن الفصل الثانى من روايته هذه يسوده جو من الخمول والخمود لأن أوكاسى لم تكن له الا فكرة سادرة معتمة شديدة القتامة عندما شرع فى كتابة روايته . وهذا هو السبب فى أنه لم يوفق فى اعطائنا مسرحية تستحق أن نسميها مسرحية عظيمة حين أعطانا هذه الرواية .

وعلى العكس من ذلك رواية « الظل والمادة » التى تشتمل على مقدمتين منطقيتين أو فكرتين أساسيتين ، أولاهما هى أن : « العقل يغلب الخرافة » وهى الفكرة السائدة فى الفصلين الأولين وفى ثلاثة أرباع الفصل الثالث . ثم نجدنا فى نهاية المسرحية فجأة وبدون سابق تحذير ، وقد تحول العقل فى هذه الفكرة الأساسية فأصبح : « ايمانا » كما انقلبت الخرافة فأصبحت : « كبرياء » ويتحول الكاهن — تلك الشخصية المحورية — كما تتحول الحرباء فيكون شيئا غير ما كان منذ لحظات قبل ذلك . وهكذا يشيع الاضطراب فى نتيجة الرواية .

من ذلك نستنتج أن لابد لكل مسرحية جيدة من فكرة أساسية واضحة المعالم سليمة التكوين . ومن الممكن أن يكون هناك أكثر من طريقة واحدة لصياغة هذه الفكرة ، الا أنه مهما اختلفت الصياغة فان الفكرة تبقى هى هى ، بحيث لا يطرأ عليها أى تغيير .

ان الكتاب المسرحيين تعرض لهم عادة فكرة من الفكر ، أو يعرض لهم موقف غير مألوف وهنا تراهم يقررون أن يؤلفوا رواية عن تلك الفكرة أو حول ذلك الموقف .

والمشكلة بعد ذلك تنحصر فيما اذا كانت هذه الفكرة ، أو ذلك الموقف صالحين لأن يكونا أساسا متينا لانشاء مسرحية حول واحد منهما . أما نحن فنجيب على ذلك بالنفى — وان كنا على ثقة بأن من بين كل ألف كاتب

مسرحى ، يوجد تسعماية وتسعة وتسعون ، يشرعون فى كتابة مسرحياتهم على هذه الصورة .

ان أية فكرة من الأفكار أو أى موقف من المواقف لا يبلغان من القوة القدر الكافى لأن ينتهى بك الى نتيجتهما المنطقية المعقولة دون أن تكون لهما هذه المقدمة المنطقية المعقولة أو الفكرة الأساسية الواضحة التى لا غموض فيها ولا التواء .

فان لم تكن لك مثل تلك الفكرة الأساسية الواضحة كان فى امكانك أن تعدل فى فكرتك الأصلية أو موقفك الأصلى أو تدخل عليهما ما تشاء من الزخارف والبهارج ، بل يمكنك أن تنتقل الى موقف آخر أو فكرة أخرى . لكنك لن تعرف مطلقا الى أين تسير ولا كيف تنتهى . انك ستظل تتخبط وتتعثر وتنطح الصخر برأسك لكى تخترع مواقف أخرى تكمل بها مسرحيتك ، وقد تجد هذه المواقف ــ لكن هذا لن يعود عليك بأى جدوى . لأنك بالرغم من حصولك عليها ستظل بلا رواية .

ولهذا لابد لك من فكرة أساسية ، أى مقدمة منطقية . (أو فرض أولى كما يقول المناطقة) . وهذه الفكرة الأساسية هى التى تتولى هدايتك الى الهدف المنشود الذى تريد الوصول اليه فى مسرحيتك .

ويحضرنى هنا ما يقوله موسى .ل. مالفنسكى [1] فى كتابه : « علم كتابة المسرحية » : The Science of Playwriting

(١) وضع مالفنسكى فى كتابه هذا قاعدة اشبه بمعادلة جبرية لفن التأليف المسرحى وكتابة الرواية التمثيلية تتلخص فيما يلى :

ا ــ انفعال اساسى او عنصر من انفعال اساسى او عنصر فى هذا الانفعال ينشىء مشروعا ، +

ب ــ تجسيم هذا الانفعال أو عنصر الانفعال بوساطة شخصية ، +

جـ ــ دفع الشخصية وحفزها من خلال : ١ ــ تجربة قاسية ٢ ــ صراع

« ان العاطفة ، أو عناصر العاطفة أو العناصر التى تزخر بها العاطفة ، هى التى تكون الأشياء الأساسية فى الحياة وتنظمها . ان العاطفة هى الحياة والحياة هى العاطفة . ومن أجل هذا كانت العاطفة هى المسرحية والمسرحية هى العاطفة » .

وليس ثمة عاطفة قط يمكن أن تخلق لنا مسرحية جيدة ، بل لن تكون ثمة عاطفة مطلقا يمكن أن تخلق لنا مسرحية جيدة ، مالم نحط علما بأنواع القوى التى تحرك العاطفة وتكسبها طاقة الانطلاق . ومما لا شك فيه أن العاطفة ضرورة لا غناء عنها للمسرحية كما لا يستغنى الكلب عن النباح .

ووجهة نظر مالقنسكى هى أنك اذا سلمت بقاعدته الأساسية هذه ، أى ما يجعله من الأهمية للعاطفة فسوف تحل مشكلتك . وهو يضع بين يديك طائفة من العواطف الأساسية تتكون من : الرغبة ، والخوف ، والرأفة والحب والبغض . وهو يقول ان أى عاطفة من هذه العواطف تصلح لأن تكون أساسا سليما لمسرحيتك . ربما .. الا أن هذا لن يكون معينا لك مطلقا على كتابة مسرحية جيدة ، لأنه لم يعين لك أى هدف . فالحب أو البغض أو أى عاطفة أخرى لا تزيد على كونها مجرد عاطفة . وأى عاطفة قد تظل تدور حول نفسها ، تبنى ، وتدمر ، ثم لا تستقر على حال أبدا .

---

٣ ــ تعقيد ٤ ــ ازمة ٥ ــ ذروة ، +
د ــ تتقدم بوساطة القصص والعقدة (يقصد المؤامرة) والحكاية ، +
هـ ــ تقسم بوساطة مواقف ناتجة عن ذلك +
و ــ يوشى هذا بتركيب مفصل عرضى (طارىء) ، +
ز ــ توجه الفكرة التى ينطوى عليها هذا كله من خلال عناصرها الجوهرية توجيهــا مطابقا لاصــول فن التأليف المسرحى . وذلك :
ح ــ بتوضيحها بالكلام (يقصــد الحوار)
ى ــ ومتخيلة بالسليقة الفنية .
نقــلا عن الكتاب المذكور (د ــ خ) .

وقد يحدث أن تجد العاطفة نفسها هدفا فى ذاتها ، وحينئذ تثير الدهشة حتى فى روع المؤلف نفسه . الا أن هذا يكون حادثا طارئا .. مصادفة . والمصادفة أبعد من أن تهيىء للكاتب الناشىء طريقة صالحة للكتابة المسرحية وغرضنا هو منع استخدام المصادفات والحوادث الطارئة .. غرضنا هو شق طريق يستطيع أن يسلكه كل انسان يأنس فى نفسه القدرة على الكتابة ليجد أنه وجد سبيله الصحيح الى كتابة المسرحية آخر الأمر .. ولهذا كان أول ما يجب عليك أن تفعله هو الحصول على مقدمة منطقية .. وبالأحرى فكرة أساسية . ويجب أن تكون هذه الفكرة مسوقة فى عبارات واضحة يستطيع أى انسان أن يفهمها على النحو الذى قصد المؤلف أن يفهمها الناس على منواله ، وذلك لأن الفكرة الغامضة تكون عادة على درجة من السوء نستوى فيها وعدم وجود فكرة على الاطلاق .

والكاتب الذى يستعمل فكرة زائفة مسوقة مع ذاك فى تعبير سئ ، أو فكرة رديئة التكوين ، يجد نفسه كاتبا يضرب على غير هدى لكى يملأ الزمان والمكان بحوار لا هدف له ولا غاية .. بل بموضوع مشتت مفكك لا تجمع بين أوصاله صلة . ومن ثمة تجده يخبط بلا حجة .. وبلا برهان مبين يسند به فكرته الزائفة . فلماذا ؟. لأنه لم يحدد مقصده . وترك نفسه يمضى الى غير غاية .

ولنفرض أننا نريد كتابة مسرحية ، عن شخصية تؤثر الاقتصاد فى النفقة وتمقت السرف . فهل يكون من خطتنا أن نستهزىء بالرجل الذى من هذا النمط ؟ هل نجعله شخصا يثير الضحك ، أو نجعله شخصية مفجعة تحرك فينا مشاعر الشجن ؟ لسنا ندرى بالرغم من علمنا بصفة الرجل الذى نعلم من أمره ما نعلم . فنحن ليس لدينا عنه الا مجرد فكرة .. هى أننا سوف نصور رجلا مقتصدا ، لا يجعل يده مغلولة الى عنقه ، ولا يبسطها كل البسط . لاذن فهلم نتتبع الفكرة شوطا أبعد . ولنسأل أنفسنا عما اذا كان من الحكمة

أن يكون الانسان معتدلا فى نفقته ، لا يقتصد الى حد البخل ، ولا يسرف الى حد التبذير ؟ وسنرى أن الجواب سيكون بالايجاب الى حد ما .. الا أننا نرانا لا نميل الى الكتابة عن رجل يكون أمره هو هذا الأمر .. أى اننا لا نميل الى الكتابة عن رجل من هذا الصنف المقتصد ، الصنف الفطن البصير بالعواقب الذى يدخر القرش الأبيض لينتفع به فى اليوم الأسود . ان مثل هذا الرجل لا يكون رجلا معتدلا ، انه رجل متبصر بعيد النظر ،ونحن لهذا نبحث عن رجل غيره ، رجل يبلغ من اقتصاده حدا ينكر معه على نفسه الضرورات التى لا يستغنى عنها أحد ، رجل يشتد فى (توفيره) الى درجة الجنون حتى ليخسر فى النهاية أكثر مما يكسب . عند ذلك نكون قد وصلنا الى المقدمة المنطقية . أو الفكرة الأساسية لمسرحيتنا ، وهى :

« المغالاة فى الاقتصاد تؤدى الى التبذير والتلف »

وهذه الفكرة الأساسية ، وكل فكرة أساسية جيدة من نوعها ، تتألف من ثلاثة أجزاء لا غنى عن كل منها للمسرحية الجيدة . فهلم ننظر قليلا فيما تنطوى عليه هذه العبارة : « المغالاة فى الاقتصاد تؤدى الى التبذيروالتلف » ان الجزء الأول من هذه المقدمة المنطقية يوحى الينا بالشخصية المسرحية أو بأخلاق الشخص المقتصد ، والجزء الثانى وهو : « تؤدى الى » يوحى بالصراع . أما الجزء الثالث ، وهو : التبذير والتلف فيوحى بنهاية المسرحية .

والآن . هلم ننظر : اذا ما كان هـذا صحيحا .. أعنى اذا كانت « المغالاة فى الاقتصاد تؤدى الى التبذير والتلف » ان الفكرة الأساسية فى هذهالرواية توحى بأن شخصا مقتصدا ، غاليا فى اقتصاده ، يدفعه حرصه الشديد على توفير أمواله الى رفض دفع الضرائب المطلوبة منه ، وهذا العمل يستدعى بالضرورة عملا مضادا ، رد فعـل ، صراعا من جانب الدولة يضطر الرجـل المقتصد الى دفع الضرائب المطلوبة منه ثلاثة أضعاف بتمامها .

وعلى هذا فالاقتصاد يوحى بالشـخصية التى تعنى الأخلاق . وهـذا

هو الجزء الأول .

وعبارة « تؤدى الى » توحى بالصراع .

والتبذير ، بمعنى التلف ، يوحى بنهاية المسرحية .

فالمقدمة المنطقية الحسنة ـ وبالأحرى الفكرة الأساسية ـ هى الخلاصه الصغيرة لمسرحيتك .

واليك عددا قليلا من الأفكار الأساسية الأخرى :

المرارة تؤدى الى البهجة الزائفة .

الكرم فى غير تبصر يؤدى الى الفقر .

الأمانة تغلب النفاق .

عدم المبالاة بالصديق يهدم الصداقة ويضيع الرفيق .

سوء الخلق يؤدى الى عزلة صاحبه .

المادية تهزم التصوف .

تصنع الحياء والحشمة يؤدى الى الخيبة (من راقب الناس مات غمـا وفاز باللذة الجسور)

التباهى يؤدى الى الضعة .

التردد مصيره الخيبة (اذا كنت ذا رأى فكن ذا عزيمة . فان فساد الرأى أن تترددا)

المكر السىء يحفر قبره بيده (لا يحيق المكر السىء الا بأهله) .

الخيانة كفيلة بفضيحة أهلها (من يخن ود أخيه . تكشف الأيام ستره)

الانهماك فى الشهوات يؤدى الى انهيار الروح .

الأنانية مفقدة للأصحاب .

التبذير طريق الى العوز .

التقلب مضيعة لاحترام المرء .

فهذه الأمثال ، أو الأفكار الاساسية وان لم تزد على كونها حقائق صريحة،

الا أنها تشتمل على كل ما تحتاج اليه المقدمة المنطقية السليمة البناء الحسنة التكوين، وذلك من حيث الشخصية (وبالأحرى الأخلاق) والصراع والنتيجة . ولكن ما هو وجه الخطأ فيها اذن ؟ وماذا ينقصها ما دام هذا شأنها ؟.

ان الذى ينقصها هو اقتناع المؤلف بها ، وهو ان لم يقرر الطريق الذى يسلكه والفكرة التى يجنح اليها فلن يستطيع أن يكتب لنا المسرحية الصالحة الجديرة بهذا الاسم . ولن يمكن أن تدب الحياة فى الفكرة الأساسية الا حينما يدافع عن هذا الجانب أو ذاك من المشكلة . فاذا تساءلنا مثلا :

هل تؤدى الأنانية الى فقدان الأصدقاء ؟

فالى أى ناحية من نواحى هذه المشكلة تجنح ؟ اننا نحن القراء ، أو المتفرجين على روايتك قد لا نوافقك على ما تذهب اليه من رأى فيها ، فعليك اذن أن تبرهن لنا خلال مسرحيتك على وجاهة ما تعتقد أنه الحق ومناط الصواب من وجهة نظرك .

والآن .. ألق بالك الى السؤال الآتى ، والجواب الذى يليه :

السؤال : اننى مرتبك قليلا ، وفى حيرة من أمرى . هل تريد أن تقول اننى لا أستطيع الشروع فى كتابة مسرحية ما لم تكن لدى فكرة أساسية واضحة عن موضوعها ، أو ما يسميه رجال المنطق فرضا أو مقدمة منطقية لها؟

الجواب : بل تستطيع طبعا ، وهناك طرق شتى للوصول الى فكرتك الأساسية ، واليك واحدة منها .

اذا لاحظت قدرا كبيرا من الأمور الشاذة الغريبة فى عمتك السيدة كلارا، أوفى عمك السيد يوشع فانك قد تشعر مثلا بأن فيهما مادة دسمة لمسرحية ، الا أن الراجح أنك لا تفكر فى المقدمة المنطقية ، أو فكرة روايتك الأساسية فى الحال .. ان العم والعمة شخصيتان مثيرتان فلماذا لا تدرس سلوكهما ، وتراقب كل خطوة من خطواتهما .. انك ان فعلت ستنتهى الى أن العمة كلارا

وان تكن امرأة مستمسكة بأهداب دينها ومتعصبة لمبادئه ، الا أنها سيدة فضولية مغرمة باشاعة الشائعات ، والتدخل فى شئون الغير ، ولعلك تعرف أزواجا كثيرين انفصل بعضهم عن بعض بسبب فضول العمة كلارا وتدخلها بينهم ودس أنفها فى أمورهم . وأنت الى الآن لم تصل الى مقدمتك المنطقية. انك لا تدرى شيئا عما يجعل هذه السيدة تفعل هذا الذى تفعـــل ، لست تعرف لماذا تجد هذه العمة كلارا لذة شيطانية فى صب تلك المصائب كلها على رءوس الأطهار والأبرياء ؟..

ولما كنت معتزما أن تكتب عنها مسرحية لأن شخصيتها تسحرك ، وتغريك بالكتابة ، فلابد أن تحاول اكتشاف كل ما يمكنك اكتشافه من أنباء ماضيها وحاضرها . وفى اللحظة التى تبدأ فيها رحلتك هذه ، رحلتك الى اكتشـــاف ما تريد من حقائق حياة تلك المرأة ودقائقها تكون قد خطوت الخطوة الأولى فى سبيل الوصول الى مقدمتك المنطقية ، شعرت بذلك أم لم تشـــعر به

ان المقدمة المنطقية — وأعود فأذكرك بأننى أعنى الفكرة الأساسية — هى القوة المحركة الكامنة وراء كل ما يصدر عنا من أفعال . ومن ثمة ، فسوف توجه كثيرا من الأسئلة الى جميع أقاربك والى والديك عن السلوك الذى كانت تسلكه عمتك كلارا هذه . وسوف يدهشك أن تعرف أن هذه السيدة المستمسكة بأهداب الدين المتعصبة لمبادئه ، لم تكن تعنى بمبادىء الخلق وأصول الاستقامة فى شبابها الا قليلا .. لقد كانت فتاة ذات سطوات وذات مغامرات ، مستهترة وذات ماض ، لقد قتلت امرأة نفسها بسببها يوما ، لأن العمة كلارا أوقعت زوج هذه المرأة فى حبال غرامها ، ثم تزوجته بعد انتحار الزوجة . ولكن لم يلبث أن حدث الشىء الذى يحدث فى مثل هذه الأحوال عادة ، فلقد راح شبح المرأة المنتحرة يطارد العاشقين حتى اختفى الرجل . وكانت العمة كلارا تهواه وتحبه حبا طاغيا ، فلما هجرها أدركت أن عين الله ساهرة لا تغفل .. لقد عرفت الله أخيرا ، ومن هنا استمساكها هذا بأهداب

الدين ، الشيء الذى لم تكن تتحلى به من قبل . ومن هنا أيضا يقر قرارها على أن تقضى البقية الباقية من حياتها فى التوبة والانابة والتفكير عن آثامها. وهى لذلك تشرع فى تهذيب كل ما تلقاه واصلاح من تتصل به ، ومن ثمة تدخلها فى حياة الآخرين ، وتجسسها على العشاق الأبرار والمحبين الأطهار، ممن تجمعهم الخلوات يتباثون ويتشاكون ولا يأثمون ، انها تضيق بطهرهم ، وهى لهذا تحضهم على الاثم وتزين لهم زلات الشياطين .

انها باختصار تصبح لعنة على الهيئة الاجتماعية كلها ، والدنيا جميعا

والمؤلف الذى يريد أن يكتب عن ذلك مسرحية لا يكون قد حصل على مقدمته المنطقية بعد ، بالرغم من كل تلك المعلومات . لا بأس .. ما دام أن قصة حياة العمة كلارا قد أخذت تتشكل وتتخذ صورتها الواضحة مع ذلك .. وما لم تزل ثمة نهايات كثيرة سائبة لم تترابط أوصالها بحيث يستطيع الكاتب أن يعود اليها فيما بعد ، عندما يكون قد وفق الى مقدمته المنطقية، أعنى فكرته الأساسية . والسؤال الذى يصح أن يجابهنا الآن هو : ترى .. كيف يمكن أن تكون نهاية هذه المرأة ؟ هل يمكن أن تترك هكذا الى آخر لحظة فى حياتها وهى تباشر التدخل فى شئون الناس وتسعى بينهم بالدس والوقيعة وتكرثهم بالمصائب والويلات ؟ كلا بالطبع . ولكن لما كانت العمة كلارا لا تزال حية ترزق ، ولا تنفك تقوم بشناعاتها فى غير رفق أو هوادة، فواجب المؤلف أن يقـرر ماذا تكون نهايتها ، ليس فى الواقع ، ولـكن فى المسرحية .

والواقع أن العمة كلارا قد تعيش حتى تبلغ المائة ، ثم تموت فى حادث أو تقضى حتف أنفها .. موتا هادئا لا ينغصها فيه مرض ، ولا تسبقه علة . فهل تكون مثل هذه الموتة مما يساعد المسرحية أو يكسبها أيةميزة؟ كلا .. بالطبع فالحادث الطارىء شيء دخيل وليس من صلب الرواية ولا صلة له بمنطقها وتسلسل حوادثها . والمرض والموت الهادىء وحتف أنف صاحبه هو من

هذا القبيل أيضا .. أعنى أنه لاينفع الرواية فى شىء . وعلى هذا ، فموت كلارا ــ ان كانت نهاية المسرحية هى الموت ــ يجب أن يأتى من صميم أعمالها ، وأى بأس فى أن يظهر رجل ، أو أن تظهر امرأة من ضحاياها فينتقم، أو تنتقم منها ، ويرسلان روحها الى باريها ؟ وهى لاتبالى اذا اجتاحتها فورة من غيرتها العمياء أن تتجاوز كل حدودها فتثور بالدين وتتحدى الديان. مما تكون نتيجته حرمانها وطردها من حظيرة الرحمن ؟ أو لعلها تجد نفسها فى مثل هذه الظروف المثيرة للشبهات المخلة بالشرف لا مفر لها من الانتحار الذى يخلصها مما يحيق بها من بلاء .

ان أى نهاية من هذه النهايات المحتملة يختارها الكاتب ، ستنبىء فيه المقدمة المنطقية عن نفسها .. تلك المقدمة التى يكون مضمونها :

« ان أى تطرف ، مهما كان نوعه ، يؤدى بصاحبه الى التهلكة »

والآن .. هأنتذا تعرف ابتداء مسرحيتك ومنتهاها ، بعد ان لم تكن تعرف من أمر عمتك كلارا ، ابتداء ، الا أنها امرأة مشوشة اختلط عليها أمر دنياها وأن هذا الاختلاط قد انتهى بها الى الانتحار بعد أن فقدت الانسان الوحيد الذى أحبته فى اخلاص ووفاء ، ولم تحب غيره قط ، وأن هذه المأساة قد مهدت لها السبيل رويدا رويدا الى التمسك بأهداب الدين تمسكا يبلغ حدود الحماسة والتعصب ، وأن تعصبها هذا أودى بحياة أناس أبرياء ، مما أودى بحياتها هى من جراء ذلك .

كلا .. ان أحدا لايلزمك بأن تبدأ مسرحيتك بمقدمة منطقية ، أعنى فكرة أساسية ، بل فى امكانك أن تبدأها بشخصية من الشخصيات المسرحية أو بحادثة ، أو حتى بفكرة بسيطة ، ثم تنمو هذه الفكرة أو الحادثة بعد هذا وتكبر ، ومن ثمة يكشف الموضوع عن نفسه بنفسه قليلا قليلا ، وسيكون لديك ما فيه كفايتك من الوقت لكى تجد مقدمتك المنطقية فى مجموع ماتقدمه من مادتك المسرحية فيما بعد ، والمهم هو أن تجد هذه المقدمة .

فاذا سألتنى :

هل أستطيع أن أستخدم مثل هذه المقدمة : « الحب العظيم يتحدى الموت نفسه » دون أن يتهمنى أحد بانتحال أفكار الغير أو بالسطو على آثارهم ؟

أجبتـــــك :

فى امكانك أن تستخدمها وأنت آمن مطمئن وان كانت البذرة هى نفس البذرة فى روميو وجولييت . لأن مسرحيتك ستكون من نوع آخر لامراء ، لأنك لم تر قط فى حياتك ولن ترى فى حياتك على الاطلاق ، شجرتين من أشجار البلوط تشبه احداهما الأخرى تمام الشبه ، فشكل الشجرة وارتفاعها وقوتها أمور تتقرر بحسب التربة والمكان وظروف البيئة التى تلقى فيها البذور وتفرخ . والكتاب المسرحيون من هذا القبيل تماما . وأنت لن تجد كاتبين مسرحيين يفكران تفكيرا واحدا أو يكتبان بطريقة واحدة على الاطلاق . ويستطيع عشرة آلاف كاتب مسرحى أن يستخدموا مقدمة منطقية — أى فكرة أساسية — واحدة كما كانت الحال منذ أيام شكسبير ، لكنك لن تجد مسرحية من مسرحياتهم مشابهة لمسرحية أخرى الا فى فكرتها الأساسية ولن يخفى ذلك على عرفانك ، ولا على مقدار فهمك للطبيعة البشرية ، ولا على ما آتاك الله من تفكير ولب .

وقد تسألنى :

« وهل ممكن كتابة مسرحية ذات مقدمتين منطقيتين ؟ »

هذا ممكن . الا أن مسرحية من هذا القبيل لايمكن أن تكون مسرحية جيدة . وآية ذلك أنك لا تستطيع أن تســير فى اتجاهين مختلفين فى وقت واحد . ان الكاتب المسرحى يجد من العناء ما فيه الكفاية لكى يقيم حجته على فكرة أساسية واحدة ، فكيف به أمام فكرتين أو ثلاث ؟ ان المسرحيــة التى تشتمل على أكثر من فكرة واحدة لا يمكن الا أن يسودها التشويش والاضطراب .

ورواية « قصة فيلادلفيا » (١) للكاتب فيليب بارى F. Barry هى رواية من هذا الطراز ، والفكرة الأولى فى هذه المسرحية هى :

« التضحية من كلا الجانبين أمر لابد منه لزواج ناجح » .

أما الفكرة الثانية فهى :

« ان امتلاك الانسان للمال أو عدم امتلاكه اياه ليس وحده هو الأمر المسئول عن أخلاقه » .

وثمة مسرحية أخرى من هذا النوع هى مسرحية القبرة Skylark لصاحبها سامسون رفائيلسون S. Raphaelson وفكرتاها الأساسيتان هما :

« المرأة الواسعة الثراء بحاجة الى مرساة تشدها الى بر الحياة » و :

« الرجل الذى يحب زوجته يجب أن يضحى من أجلها » .

ولا تمتاز هذه الروايات باشتمالها على مقدمتين فحسب ، بل ان كلا من مقدمتيها هامدة خامدة وطريقة تقريرها والتعبير عنها طريقة رديئة أيضا .

ان التمثيل الفائق ، والاخراج الشائق ، والحوار البديع ، قد يتضمن نجاح المسرحية فى بعض الأحيان ، الا أن هذه أمور لن تعطينا وحدهامسرحية بديعة شائقة .

(١) ملهاة The Philadelphia Story للكاتب الامريكى فيليب بارى — تتكون من ثلاثة فصول وقد صدرت سنة ١٩٣٩ — وبطلتها تراسى اورد امراة طالق ذات كبرياء وزهو وعجب ، لاتستطيع ان تتسامح أو تغض الطرف عن اخطاء الآخرين ، لكنها لاتلبث ان تجد انها هى ايضا تقع فى أخطاء شنيعة ولها زلات اشد من زلات الآخرين وهى زلات لاتكاد تقع فيها حتى ترى أنها تتخلى عن كبريائها وزهوها وتصبح انسانة صافية الانسانية .

ولعل المؤلف يريد ان يقول لنا ان العلية ليسوا جميعا ذوى كبر حقيقى وتيه بل ربما كانوا ذوى بصيرة — تهديهم الى الجادة وطريق الخير حينما تتنبه ضمائرهم الى ذلك .. ورب وضيع الاصل لئيم العنصر يظل هكذا مهما ارتفع فى سلم الحياة . (د — خ)

ولا يذهبن بك الظن الى أن كل رواية أخرجت على المسرح تشتمل على مقدمة منطقية واضحة محدودة ، وان كان هناك فكرة وراء كل رواية ، فمسرحيةموسيقىالليل Night Music لكاتبها كليفورد أودتس (C. Odets) تشتمل على هذه المقدمة :

« يجب على الشباب أن يواجهوا الدنيا بقلوب جريئة »

فهذه فكرة ، الا أنها ليست مقدمة منطقية فعالة واضحة الهدف .

وثمة رواية أخرى ذات فكرة ، الا أنها فكرة مشوشة مهوشة . تلك هى رواية«زهرةالعمر " The Time of your Life " ومقدمتها: «الحياةعجيبة» وهى عبارة مطاطة لا شكل لها ولا طعم ولا رائحة . انها وعدم وجود فكرة أساسية منطقية سواء بسواء .

وقد تسألنى :

« ان من العسير أن نقرر تماما ما هى العاطفة الرئيسية فى مسرحية من المسرحيات ، ومن ذلك مثلا رواية روميو وجولييت . فلو أن هذه الخصومة بين الأسرتين كانت غير موجودة لأمكن أن يعيش الحبيبان فى أمن وفى دعة . وانه ليبدو لىأن الكراهية — وليس الحب —هى العاطفة الرئيسية فى هذه

---

(١) كليفورد اودتس Clifford Odets (١٩٠٦ —) ممثل وكاتب مسرحى امريكى ناجح — ولد فى فيلادلفيا وتعلم فى نيويورك واشتغل ممثلا بالفرق الجوالة ثم انضم الى الـ Group Theatre Guild ثم الى الـ Group Theatre وبدا حياته الادبية بكتابة القصة الطويلة ثم تفرغ للتاليف المسرحى . ومن انجح مسرحياته روايته ضد النازية Till the Day I Die ثم Awake & Sing ثم Paradise Lost ثم Golden Boy التى انقذت الجروب من افلاس مؤكد ثم Night Music (١٩٤٠) ثم Clash by Night (١٩٤١) .

ويعيب النقاد على أودتس أن مقدمات رواياته اى افكارها الاساسية غير مقنعة وشخصياتها الوضيعة شخصيات تغثى النفس — ودفاعه عن الطبقات الفقيرة الوضيعة هــو الذى اكسبه محبــة الجماهير . (د — خ)

الرواية »..

أما أنا فأجيب على هذا بسؤال مثله :

« هل خضع الحب بين الحبيبين لتلك الكراهية بين العائلتين ؟ كلا ، بل العكس هو الذى حدث . لقد زادت الخصومة بين أسرتيهما حبهما لهيبا ، ولقد ضاعف حبهما خصومة الأسرتين حدة وشدة ، لقد فكر كل منهما فى التنازل عن لقب الأسرة التى ينتمى اليها ، وكانا بذلك يتحديان تلك الخصومة السخيفة الناشئة بين الأسرتين ، ثم انتهى بهما الأمر أخيرا الى بذل روحيهما فى سبيل الحب ، وبهذا تلاشت الخصومة وزالت الكراهية ، وبقى الحب، لقد كان الحب معرضا لتجربة مريرة فى جحيم الكراهية ، فخرج منها ظافرا بأعلام النصر الخفاقة المرفرفة . انه حب لم تكن الكراهية أصلا له ولا سببا ، لكنه كان حبا نما وترعرع بالرغم من وجود الكراهية ، وعلى هذا ، فالحب هو العاطفة الأساسية فى روميو وجولييت » .

وأنت تسألنى :

« أنا مازلت غير مستطيع أن أجزم ما هو الاتجاه الأساسى أو العاطفة الغالبة فى هذه المسرحية » .

وأنا أقول لك :

« لنأخذ مثالا آخر هذه المرة .. لنأخذ « الأشباح » للكاتب ابسن مثلا . ان المقدمة المنطقية أو فكرة هذه الرواية الأساسية هى :

« ان آثام الآباء تقع على رءوس الأبناء » .

فهلم ننظر ان كان هذا صحيحا . لقد كان الكابتن آلفنج رجلا عربيدا وذا غزوات ومغامرات قبل زواجه وبعده . ولقد مات هذا الرجل بسبب مرض الزهرى الذى أصيب به بسبب غزواته ومغامراته الشهوانية . وترك من ورائه ابنا ورث عنه هذا المرض الوبيل . وقد كبر أوزوالد ـ هذا الابن البائس ـ ليكون شخصا مدخول العقل زائغ التفكير ، قسم له أن يموت فى كنف

والدته بعد آلام وغصص مبرحة .

وهذا هو الموضوع الرئيسى للمسرحية أما ما عدا ذلك ، ومنه هذا الحب الذى نما بين أوزوالد وبين الخادمة ، ففروع من الموضوع الرئيسى ، أعنى المقدمة أو الفكرة الأساسية للرواية التى تتناول ــ كما لا يخفى ــ مشكلة الوراثة .

• • •

شرعت الكاتبة المسرحية ليليان هلمان (١) L. Hellman مرة تكتب رواية

(١) ليليان هلمان ــ اشهر كاتبة مسرحية تعيش اليــوم فى الولايات المتحدة وقد ظهرت اولى رواياتها ساعة الاطفال The Children's Hour سنة ١٩٣٤ علـى مسرح برودواى فنالت نجاحا كبيرا ومكثت معروضة موسمين متتاليين . والرواية كما يذكر المؤلف تدور حول اشاعة خبيثة روجتها فتاة هندية عن مدرستين ــ تديران مدرسة للبنات واتهمتهما فيها ظلما بأن لهما علاقات جنسية شاذة شائنة مما كان له اسوأ الاثر فى نفوس امهات الاطفال فسحبن بناتهن من المدرســة وبذلك اغلقت المدرسة ابوابها « والرواية تمتاز فى فصليهــا الاولين بالتحـليل النفسى العميق وقدنجحت نجاحاتجاريا كبيراوان كان النقــاد المسرحيون وعلى راسهم الادريس نيكول قد ضاقوا بموضوعهـا الذى جعل من فتاة صغيرةمصدرا لكل هذا الشر المفترى .

ثم كتبت بعد ذلك روايتها : الايام التالية Days to Come (١٩٣٦) ويدور موضوعها حول العمل والعمال وهى وان كانت مسرحية قوية الا ان موضوعها لم يكن من الموضوعات التى اشتهرت ليليان بالاجادة فيها .

وظهرت روايتها العظيمة : الثعالب الصغيرة Little Foxes كما ظهرت روايتها الرابعة : الرقابة على نهر الرين . Watch on the Rhine سنة ١٩٤١ وروايتها : The Searching Wind سنة ١٩٤٤ .

وتقف ليليان هلمان فى مسرحياتها هذه موقفا وسطا بين الكتاب الاجتماعيين وكتــاب المذهب الواقعى الذين يعنون عناية شديدة بوصف الاخلاق وتصوير النفوس البشرية .. ولاسيما النفوس الشريرة الموغلــة فى حب الاذى كهذه الطفلة التى تسببت فى خراب مدرسة البنات بفريتها على السيدتين البريئتين فى رواية «ساعة الاطفال» وكهذه المراة الشنيعة رچينا جدنز R. Giddens بطلة الثعالب الصغيرة التى تقتل زوجها وتسرق أخويها لكى تسيطر على أحد المصانع وتكون صاحبة الكلمة العليا على العمال فيه .. او كهذا الكونت الرومانى

عن فكرة اقتبستها من أحد التقارير التى كتبها وليم رفهد W. Roughhead عن المحاكمات الاسكتلندية القديمة . ومما جاء فى تلك التقارير ولفت نظر ليليان من حوادث سنة ١٨٣٠ أو حوالى هذه السنة أن فتاة هندية نجحت فى القضاء على احدى المدارس البريطانية . وكانت أولى الروايات الناجحة التى كتبتها ليليان هلمان واسمها « ساعة الأطفال The Children's Hour » تدور حول هذا الموقف على ما ذكره « روبرت ڤان جلدر R. Van Gelder » فى جريدة النيويورك تيمس فى الحادى والعشرين من ابريل سنة ١٩٤١ . واليك ما دار بين المحرر وبين المؤلفة عن هذا الموضوع :

لقد تحدثت الآنسة هلمان تقول :

عندما كنت أكتب روايتى « الثعالب الصغيرة » ضربت فيها على نغمة روايتى : « الرقابة على نهر الرين » تلك الرواية التى ضمنتها فكرة تلك الرواية ، وهى الفكرة التى أخشى ألا تكون فكرةهامة ولاشائقة . ليكن .. أن ثمة مدينة أمريكية صغيرة فى الجزء الأوسط من غرب الولايات المتحدة ، مدينة عادية ، أو قل انها مدينة منعزلة قليلا ان لم تكن عادية أو كغيرها من المدن ، وكانت الحضارة الأوروبية تأخذ سبيلها الى تلك المدينة فى صحبة زوج وزوجة أوربيين من ذوى الألقاب توقفا فيها قليلا وهما فى طريقهما الى الشاطىء الغربى . ولقد عرضت لى فكرة أثارتنى تماما ، لقد فكرت فى استبقاء هذين الثعلبين الأوربيين للعمل فى تلك المدينة . لكنى ما كدت أشرع فى كتابة روايتى على هذا الأساس حتى رأيتنى أقف ، ولا أستطيع المسير ، لقد كانت بداية طيبة ، لكن العربة لم تلبث أن توقفت وانغرست فى الرمال »

بطل رواية «الرقابة على نهر الرين» وهو احد عملاء الفاشست الذى يقتله بطل حر من اللاجئين الالمان .

وفى سنة ١٩٤٧ ظهرت روايتها : جزء آخر من الغابة Another Port of the Forest وتعود فيهـا الى موضوعاتهـا النسائية القديمة .

(د ــ خ)

« ثم عرضت لى فكرة أخرى فيما بعد . لقد ساءلت نفسى عما يحدث من الانفعالات النفسية فى هذين القلبين . قلبى ذلك الزوج الأوربى وزوجته الأوربية ، اللذين كانا يتضوران جوعا فى أوربا ثم وجدا نفسيهما ضيفين مكرمين فى منزل بعض الأثرياء الأمريكيين ؟ ماذا يمكن أن يعود عليهما من كل هذا التجوال المهلك ، ومن تناولهما تلك الأقراص المنومة لطول مايعانيان من أرق ، ومن تلك الأطعمــة الشهية الفاخرة التى تقدم ولا يأكلها أحــد الخ الخ .. ان تلك الرواية توقفت هى أيضا ولم أستطع المضى فى كتابتهــا وظلت تقلقنى وتشغل بالى ، وظل طيف الزوجين الأوربيين يغازلنى ويداعب خيالى باستمرار ؛ وكنت ربما قضيت الأمسية كلها وشطرا من الغد أتعقب الخطوات كلها التى جعلتنى أمزج بين هاتين الروايتين فى رواية « الرقابة على نهر الرين » . ان الزوجين الأوربيين ذوى الألقاب لا يزالان فى الرواية الا أنهما فيها شخصيتان ثانويتان . ان الأمريكان قوم ظرفاء ، وفيهم غير الظرف شمائل أخرى . لقد تغير كل شىء ، ومع هذا فالرواية الجديدة لاتزال فرعا من الروايتين القديمتين .. دماؤها من دمائهما وحياتها من حياتهما » .

وقد يمضى الكاتب المسرحى فى كتابة احدى مسرحياته أسبوعا بعد أسبوع قبل أن يكتشف أنه انما يحتاج الى مقدمتها المنطقية أى فكرتها الأساسية التى تدله على المقصد الذى يبتغيه من مسرحيته ، فهلم نتقص فكرة من الفكر التى سوف تنتهى فى أناة وفى بطء الى فكرة أساسية ، ولنفرض أنك تريد كتابة مسرحية عن الحب .

ترى أى نوع من الحب ، هذا الذى تريد الكتابة عنــه ؟ حسن .. انك تعتزم أن يكون حبا عظيما ، الحب الذى يتغلب على هوى النفس ، وعلى الكراهية وعلى الخصومة ، الحب الذى لا يمكنك أن تشتريه أو تســاوم عليه أو تماكس فيه ، الحب الذى يسيل الدموع من أعين المتفرجين لهول التضحية التى يقدم عليها الحبيبان ، كل من أجل صاحبه ، وذلك عنــدما

يتجلى لهم انتصار الحب على كل ما عداه . فهذه هي الفكرة اذن ، وهي فكرة لا بأس بها . لكنك لا تعرف لمسرحيتك فكرة أساسية ، أعني مقدمة منطقية لن تستطيع أن تكتب مسرحيتك حتى تهتدى اليها .

على أن فكرتك البسيطة هذه عن الحب الذى تريد أن تجلوه فى مسرحيتك تنطوى على مقدمتك المنطقية وأنت لا تدرى .. مقدمة فيها شيء من الوضوح وان كانت مضمرة الى حد ما .. فاسمع : « الحب يتحدى كل شيء ويقاوم الناس جميعا » .. ولكن هذه المقدمة مقدمة عائمة وفيها غموض . انها تقول كثيرا ولهذا فهى لا تقول لك شيئا . فما هوهذا أل — كل شيء .. ومن هم أولئك — الناس جميعا ؟ فى وسعك أن تجيب على هذا بأن المقصود هو العقبات التى تعترض سبيل حبك . ولكن هذا يجعلنا نسألك سؤالا جديدا هو : وأى عقبات تعني ؟ فاذا قلت ان الحب يستطيع أن يقلقل الجبال ، كان هذا مبررا لنا لكى نسألك ، وما غناء هذا الكلام وأى فائدة فيه ؟

ان واجبك أن تبين فى مقدمتك بكل وضوح كيف يكون ذلك الحب عظيما ، بين بجلاء ما هى غايتك والى أى مدى سوف يمضى الى تلك الغاية .

ولنمض الى آخر الشوط ، ولنصور حبا يبلغ من عظمته أنه يقهر كل ما يعترض سبيله حتى الموت نفسه . وهنا تتكشف مقدمتنا على ضوء هذا السؤال : « وهل الحب يتحدى كل شيء حتى الموت نفسه ؟ وسيكون الجواب فى هذه الحالة : «نعم» .. ونعم هذه كلمة تعين الطريق الذى سوف يسلكه الحبيبان . انهما سوف يتجرعان كئوس الردى من أجل الحب . وهذه مقدمة ايجابية فعالة ، ولهذا فانت عندما تسائل نفسك عما يتحداه الحب ، فالراجح أنك سوف تجيب بلهجة قاطعة : « انه الموت » ونتيجة لهذا فأنت لن تعرف فقط الى أى مدى يريد حبيباك أن يمضيا ، بل سوف تكون قد لمحت الى نوع هذين الحبيبين ، والى صنف الشخصية والخلق اللازمين لكل منهما لكى يمضيا بهذه المقدمة المنطقية الى نتيجتها المنطقية .

هل يمكن أن تكون هذه الفتاة ، بطلة مسرحيتك ، فتاة ساذجة غبية ، باردة العاطفة ، تجيد حبك المكائد ؟ كلا بالطبع .

وهل يمكن أن يكون الشاب أو الرجل بطل المسرحية ، رجلا سطحيا ، هوائيا طياشا ؟ كلا بالطبع الا اذا كانا كذلك حتى يلتقيا . وحينئذ يبدأ النضال .. يبدأ أولا ضد حياتهما التافهة التى كانا يحييانها وضد أسرتيهما ودياناتهما وجميع العوامل الأخرى التى تعمل متحدة ضدهما بعد ذلك وكلما قدم عليهما العهد ازدادا تفانيا وقوة وتصميما حتى لا يباليا آخر الأمر أن يتحديا الموت نفسه ولا يكون أشهى اليهما من أن يطويهما قبر واحد .

فاذا كانت لك مقدمتك المنطقية الواضحة ، المقدمة التى تنتهى الى نتيجتها المحتومة ، لتكشف مجمل موضوعك من تلقاء نفسه تقريبا ولا يكون عليك الا أن تحكم نسجه وتزيد فى اتقانه وتضيف التفصيلات الدقيقة واللمسات الشخصية .

اننا نسلم لك بأنك ، اذا اخترت هذه المقدمة السالفة . « الحب العظيم يتحدى كل شيء حتى الموت نفسه » فانك تكون مؤمنا بذلك ولابد . بل واجبك يقتضيك أن تكون مؤمنا به ، مذ كنت تحاول أن تقنعنا بهذا وتقيم الدليل عليه . ان واجبك يقتضيك أن تبرهن لنا على أن الحياة تكون تافهة ولا قيمة لها بدون الحبيب المنشود . واذا لم تكن تؤمن بهذا عن عقيدة واخلاص فسوف تقاسى الأمرين اذا حاولت الوصول الى مثل ما يفيض به قلب نورا فى رواية : « بيت دمية » أو ما تفيض به مأساة : «روميووجولييت» من قوة الانفعال وفورة العاطفة .

ويمكنك أن تسأل عما اذا كان شكسبير أو موليير أوابسن ممن كانوا يؤمنون بمقدماتهم المنطقية التى تؤدى الى نتائج منطقية محتومة ؟ ان هذا يكاد يكون الحق الذى لا ريب فيه . والا فقد كانوا من قوة العبقرية بالحد

الذى كان يجعلهم يحسون ما كانوا يصفون وأن يعيدوا الى الحياة الحارة النابضة الدافقة حياة أبطالهم وأن يعيدوها بهذه الدرجة من الفيض القوى الجياش الذى يجعل المتفرجين يقتنعون باخلاصهم وصدق احساسهم .

وكيفما كان الأمر فالواجب يقتضيك ألا تكتب شيئا لا تؤمن به ، ولا يخامرك صدق الاحساس بما فيه . اذ يجب أن تكون فكرة موضوعك الأساسية عقيدة تؤمن أنت بها قبل أن يؤمن بها غيرك . حتى يمكنك اقامة الدليل على صحتها عن ايمان وتثبت . واذا فرض أن كانت هذه الفكرة مما لا يقبله عقلى أنا فلا يصح أن تكون كذلك عندك أنت .

ومع أن أحدا لا يفرض عليك أن تذكر مقدمتك المنطقية فى حوار مسرحيتك فيجب أن يعرف الجمهور فحوى الرسالة التى تتقدم اليه بها . ومهما يكن شأن تلك الرسالة فواجبك يقتضيك أن تقيم الدليل عليها .

لقد رأينا كيف أن الفكرة التى تكون عادة البادرة الأولى لأى مسرحية من المسرحيات قد ترد على خاطرك فى أى وقت من الأوقات . كما رأينا لماذا يجب تحويل هذه الفكرة أو البادرة الأولى الى مقدمة منطقية من المقدمات التى تؤدى الى نتيجة محتومة . وأن تحويل هذه البادرة الى مقدمة منطقية ليس من الأمور الشاقة . والآن تستطيع أنت أن تجلس لتبدأ كتابة مسرحيتك عفو الخاطر وكيفما اتفق ما دامت جميع الأجزاء الضرورية التى تتألف منها هذه المسرحية موضوعة فى أمكنتها المعلومة .

وقد يحدث أن تكون قصة المسرحية متكاملة فى رأسك . الا أنك تكون لا تزال مفتقرا الى مقدمتك المنطقية .. فهل تستطيع الشروع فى كتابة المسرحية؟ الأفضل لك ألا تفعل مهما خيل اليك أن الموضوع مهيأ وعلى أهبة الاستعداد. ان الغيرة اذا كانت تؤكد النهاية الحزينة فلربما بدا لك أن تكتب مسرحية عن

الغيرة . ولكن هل فكرت فى المصدر الذى يثير تلك الغيرة ويؤجج نيرانها ؟ أيكون هذا المصدر هو ما فى بطانتك من غزل وولع باللعب بقلوب الرجال وخلب ألبابهم ؟ أيكون مصدرها انحطاط منزلة الرجل وما فيه من نقص ؟ أيكون سبب هذه الغيرة هو ما يوليه أحد أصدقاء العائلة لحبيبة الرجل من عناية ورعاية ؟ أيكون ناشئا من ضيق الزوجة ــ الحبيبة ؟ ــ بزوجها وعدم حبها له ؟ أيكون ناشئا من أن للزوج عشيقة يفضلها على زوجته ؟ أيكون مصدره هو ما تبذله الزوجة لعشاقها لكى تساعد زوجها المريض ؟ أيكون منشؤه مجرد الشك وسوء الفهم ؟.

ان كلا من هذه الاحتمالات لابد له من مقدمة منطقية خاصة به دون غيره، مثال ذلك :

« ان الاختلاط فى أثناء الزواج يؤدى الى الغيرة ثم الى القتل » فأنت اذا جعلت من ذلك مقدمتك المنطقية ــ أعنى فكرتك الأساسية ــ فلابد أن تعرف الداعى الذى أدى الى الغيرة فى هذه الحالة الخاصة ، وأنه داع يؤدى بالشخص المختلط اما الى أن يقتل واما الى أن يقتل ، وسوف توحى المقدمة المنطقية بالطريق الذى لا طريق غيره الذى يجب عليك أن تسلكه لكى تصل الى نتيجة هذه المقدمة . ان ثمة مقدمات كثيرة يمكن أن تعالج موضوع الغيرة . الا أنه لا يوجد الا قوة محركة واحدة فى مقدمتك هذه يمكن أن تصل بروايتك الى نتيجتها المحتومة . فالشخص المختلط يتصرف تصرفات تختلف عن تصرفات الشخص غير المختلط ، أو تصرفات امرأة تبيع نفسها لكى تبقى على حياة زوجها . وبالرغم من أن الموضوع قد يكون مرتبا فى ذهنك ، أو حتى فوق الورق ، فانك لايمكنك الاستغناء بحال من الأحوال عن المقدمة المحددة الواضحة المعالم التى تؤدى الى نتيجة سليمة معقولة .

انه لمن الحمق بل العته أن تجرى وراء التماس المقدمات المنطقية ما لم تكن مقدمة مسرحيتك كما بينا ذلك آنفا عقيدة راسخة فى قلبك تستشعرها

وتؤمن بها . انك تعرف ما يخامر قلبك من المعتقدات التى تؤمن أنها هى الحق الذى لا ريب فيه ، فانظر فى هذه المعتقـدات وقلبها على وجوهها ولعلك أن تكون ممن يهتمون بدراسة الانسان وما فطر عليــه من طبـائع وركب فيه من غرائز ، فخذ اذن واحدة من هذه الخصائص التى تتميز بهـا النفس الانسانية فلا تلبث أن تجد بين يديك مادة موفورة لكثير من الفكر الأساسية .. أعنى المقدمات المنطقية التى تؤدى الى ما تشتهى من نتائج .

هل تذكر تلك الخرافة التى يرويها الرواة عن ذلك العصـفور الأزرق المراوغ الختال ؟ لقد زعموا أن رجلا راح يطوف فى الدنيا كلها باحثا عن عصفور السعادة الأزرق الشادى ، فلما يئس من العثور عليه عاد أدراجه الى وطنه الأول آسفا مهموم القلب . ثم لا يكاد يستقر هناك حتى يجد أمنيته التى طاف بالدنيا كلها من أجلها تنتظره فى نفس البلاد التى لم يبحث فيها من قبل عنها .. لقد كانت هناك طوال هذه الأيام والسنين التى قضاها فى أركان العالم باحثا عنها . وما كان أقربها اليه لو عرف كيف يجدها . وما كان أغناه عن تجشم هذه الأسفار كلها . وأنت كذلك .. ما أغناك عن تعذيب نفســك وتجشيم فؤادك مغبة البحث عن فكرة أساسية لروايتك ، لأن أى انسان آتاه الله عددا قليلا من المعتقدات القوية الراسخة يكون منجما لا يفنى من الأفكار الأساسية الصالحة ، والمقدمات المنطقية الناضجة التى تؤدى الى نتائجها المحتومة المعقولة .

ولنفرض أنك وجدت بالفعل مقدمة منطقية فى جولاتك التى قمت بها وأنت تبحث عن طائر السعادة المغرد ، انك لن تلبث أن تكتشف أن هــذه المقدمة على أحسن الوجوه مقدمة غريبة عليك لأنها مقدمة طارئة ، مستوردة ، لم تنشأ معك ، وحيث نشأت أنت .. انها ليست جزءا من نفسك ، والمقدمة الجيدة هى المقدمة التى تصور نفس المؤلف وتردد أنفاسه

ونحن نسلم معك بأنك تريد أن تكتب مسرحية جيدة ، مسرحية تستحق الذكر ، وخليقة بالخلود . والغريب العجيب من أمر المسرحيات كلها ، بما فى ذلك مسرحيات المهازل Farces تكون مسرحيات جيدة حينما يشعر مؤلفها أن لديه شيئا مهما يريد أن يقوله ، وليس مجرد شقشقة وهراء يرسله فى الهواء .

فهل هذا ينطبق على ذلك النوع الخفيف من أنواع المسرحيات التى من قبيل مسرحية الجريمة ؟ لنر . ان لديك فكرة رائعة لمسرحية يرتكب فيها واحد من الناس « الجريمة الكاملة » وهأنتذا تسوقها بأدق تفاصيلها حتى يثبت فى روعك أنها قصة مثيرة ، وأنها سوف تذهل جمهور المتفرجين وتعقد ألسنتهم من شدة الدهشة ، لكنك لا تكاد تسردها على أحد أصدقائك حتى تراه وقد انقبض وتسرب اليه الملال ، وهنا تشعر بما يصدمك ويخيب آمالك.. وهأنتذا تتساءل : ترى ؟ ما موضع النقص فيما سردت من هذه القصة على صديقى ؟ ولعلك تفضل فى هذه الحالة أن تتعرف آراء الآخرين . وأنت تنفذ هذه الفكرة بالفعل ، وتحصل على شىء من التشجيع يسوقه اليك من أردت أن تتعرف الى آرائهم فى رقة وتأدب .. ومع هذا فأنت تشعر بينك وبين نفسك بأن قصتك لا تروقهم ولا تقع من نفوسهم موقع الاستحسان .. فهل هم جميعا قوم بله تافهو الأفهام ولا أحلام لهم ؟ ترى ؟ ألم يستطيعوا تقدير قصتك حق قدرها ؟ أم أن قصتك هى التى تستحق ذلك لتفاهتها وهوان أمرها ؟ ان الشك يأخذ فى التسرب اليك من حيث قيمة هذه القصة وانك لتعود اليها لتجرى فيها قلمك ولتتناولها بالتبديل والتغيير .. انك تعيد كتابتها فتضيف فيها هنا وتحذف منها هناك ، ثم هأنتذا تعود الى أصدقائك مرة ثانية تعرض عليهم مسرحيتك فى ثوبها الجديد ، وهم بالطبع ملمون بموضوعها الذى عرضته عليهم من قبل وان كنت قد رفوت منه مارفوت وعدلت من أمره ما عدلت .. لكنهم لا يتملقونك هذه المرة ، بل هم يبدون

لك مللهم وضيق صدورهم ، والقليلون منهم يبدون لك هذا الملل فى صراحة واخلاص وصـدق ، ويسقط فى يديك ، وتستولى عليك الحسرة وخيبة الأمل ، لأنك لا تزال جاهلا أسباب الضعف فى مسرحيتك ، وان كنت تعلم علم اليقين أنها فعلا مسرحية رديئة ، وانك لتشعر نحوها بالكراهية .. بل تحاول أن تنساها وتطرحها وراء ظهرك .

ونحن وان لم نر مسرحيتك هذه لنستطيع أن نقول لك ما هـو موضع الضعف فيها ، وما هو عيبها ، انها مسرحية تفتقر الى المقدمةالمنطقية السليمة الواضحة ، مسرحية لا تشتمل على فكرة أساسية مستقيمة يمكن أن تنتهى الى نتيجة منطقية يطمئن اليها العقل وتستريح اليها النفس . والمسرحية التى لا تشتمل على مقدمتها المنطقية الواضحة .. أعنى الفكرة الأساسية الايجابية التى تصل الى الأفهام فى غير لبس ولا ابهام تكون على الأرجح بل على ما هـو أكثر من الأرجح ، مسرحيـة ذات شـخصيات هامـدة ، خامدة ، ولا أثر للحياة فيها .. شخصيات لا تدرى لماذا أمكن أن توجد ، انها لا تعرف مثلا لماذا كتب عليها أن تقترف هذه الجريمة الكاملة ، وكل عذرها فى ارتكاب تلك الجريمـة هو أنك أمرتها بارتكابها فارتكبتهـا ، وتكون نتيجة هذا كله أن يصبح كل ما تقوم به من أداء وما تلغو به من حوار أداء زائفا وحوارا مصطنعا خاليا من الصدق ولا يسـتند الى شيء من المنطق . ولا يمكن أن يفهم أحد شيئا مطلقا مما تقول هذه الشخصيات أو مما تفعل .

انك قد لا تفهم هذا .. الا أن المفروض أن الشخصيات المسرحية فى أية رواية من الروايات هى شخصيات حقيقية ممن تزخر بهم الحياة الواقعيـة. والمفروض أن هذه الشخصيات تأتى أفعالا لأسباب هى صاحبة الأمروالنهى فيها . والرجل الذى يعتزم ارتكاب جريمة كاملة لابد أن يكون لديهمسوغ قوى ودافع عميق متأصل الجذور قمين بأن يدفعه الى ارتكابها .

ان الجريمة ليست هدفا فى ذاتها . بل الذين يرتكبون الجرائم بدافع العته

أو الجنون لديهم من الأسباب والاعتبارات ما يدفعهم الى ارتكابها . ومن واجبنا أن نتساءل أولا عن أسباب جنونهم وعما أثار السوداء فى نفوسهم وحرك شهوة سفك الدم وكراهية المقتولين بين جوانبهم .. ان الأسباب التى تقبع وراء الجرائم هى التى تهمنا وتثير عوامل التشوف فينا . والصحف السيارة تعج بالأنباء المفصلة عن حوادث القتل والحرائق الجنائية وانتهاك الأعراض .. ونحن نقرؤها ثم لا نلبث بعد قليل أن تتقزز منها وتعافها أنفسنا . فلماذا اذن نذهب الى المسارح لكى نشاهد تمثيل هذه الجرائم ان لم يكن الدافع الى ذلك هو اكتشاف الأسباب التى أدت الى ارتكاب تلك الجرائم ؟

ها هى ذى فتاة صغيرة لما تشب عن الطوق بعد ، تقتل أمها .. فيا لفظاعة الجرم ، ويالشناعة الجناية . ولكن لماذا ؟ وما هى يا ترى الخطوات المفظعة، التى أدت بهذه الفتاة الى ارتكاب جنايتها ؟ ان الكاتب المسرحى الذى ينجح فى عرض أكبر قدر من هذه الخطوات ، هو الكاتب الناجح الذى يعطينا أحسن المسرحيات . وكلما استطعت أنت أن تعرض علينا قدرا أكبر من تصوير البيئة وتصوير مرتكب الجريمة تصويرا نفسيا وتشريحيا ، وفكرته الأساسية التى بسببها ارتكب الجريمة ، تلك الفكرة التى سميناها المقدمة المنطقية التى تؤدى الى نتيجة منطقية كما يقول علماء المنطق .. كلما استطعت أن تفعل هذا ، ضمنت قدرا من النجاح لروايتك أوفر وأوفى .

ان كل شىء فى الوجود مرتبط بغيره من الأشياء ارتباطا وثيقا ، وأنت لا تستطيع أن تعالج أى شىء من الأشياء بوصفه شيئا مستقلا لا شأن له بغيره مما يدور حوله فى الحياة العامة .

واذا أخذ القارىء بوجهة نظرنا فى ذلك لفضل ألا يجعل همه من كتابة مسرحيته وصف الطريقة التى ارتكبت بها جريمة قتل كاملة ، وآثر أن يعنى فى كتابتها بتوضيح الأسباب والدوافع التى أدت الى ارتكاب تلك الجريمة .

ولنستعرض الآن تلك الخطوات التى يجدر بالكاتب اتباعها وهو يرسم

خطته لبناء هيكل مسرحية من مسرحيات الجريمة ؛ لنرى كيف تتلاءم العناصر المختلفة كل منها مع سائر العناصر الأخرى .

ترى ، ما عسى أن تكون تلك الجريمة ؟ اختلاس ؟ استيلاء على مال بتهديد صاحبه بالتشهير به والاساءة الى سمعته ؟ سرقة ؟ قتل ؟

لتكن الجريمة جريمة قتل اذن . ولنفرغ الآن القاتل الذى ارتكب الجريمة لكى نتساءل عما دفعه الى ارتكابها . هل كان الدافع اليها هو مجرد شهوة القتل ؟ أو أنه ارتكبها للاستيلاء على مال المقتول ، أو للانتقام منه ، أو طمعا فى شىء آخر ، أو لتصحيح خطأ قديم من وجهة نظر القاتل ؟ ان ثمة أنواعا كثيرة من الجرائم التى يجب أن تعيننا على الاجابة على سؤالنا هذا فى الحال . ولنفرض أننا اخترنا الطمع ليكون الدافع الى الجريمة لنرى الى أين ينتهى بنا .

ان القاتل يجب أن تتحزب الأمور من حوله حتى تصل به الى نقطة يرى فيها أن شخصا ما يعترض سبيله ويقف له بالمرصاد . انه يبذل كل ما فى وسعه لكى يؤثر على هذا الشخص ، ولكى يكتسب رضاه ؛ وربما أفلح فى اكتساب صداقته ، وبهذا تتلافى أسباب ارتكاب الجريمة ، ولكن .. لا .. ان الفريسة المأمولة يجب أن تكون شخصا قد قلبه من صخر ؛ والا فلن تكون ثمة جريمة على الاطلاق ، وبالتالى فلن تكون ثمة مسرحية . ولكن لماذا يجب أن تكون الفريسة شخصا قاسيا فولاذى الفؤاد لا يمكن أن يسترضيه أحد أو ينجح فى اكتساب مودته ؟ هذا مالا نعرفه ، ونحن لا نعرفه لأننا لم نعرف مقدمتنا المنطقية التى تؤدى بنا الى نتيجتنا المنطقية بطريقة منطقية .

ولا بأس من أن نقف هنا لحظة لنرى ما عسى أن تؤول اليه مسرحيتنا اذا استمررنا فى الكتابة بدون أن تكون لدينا تلك المقدمة : تلك الفكرة ولكن وقوفنا ذاك شىء لا داعى اليه ، فنظرة سريعة الى ما كان لابد أن نمضى فيه كفيلة بأن تظهر لنا سوء ما ينتهى اليه بناء الرواية . ان أمامنا

رجلا يوشك أن يقتل رجلا آخر لأنه يقف حجر عثرة فى سبيل أطماعه . فهذه فكرة طالما كانت الدافع الأساسى وراء مئات من المسرحيات ، غير أنها فكرة ضعيفة متهافتة بحيث لا يمكن أن تصلح لأن تكون أساسا لمجمل مسرحية . وعلى هذا فلنمعن النظر أكثر وأكثر فى العناصر التى بين أيدينا لكى نجد مقدمة منطقية ايجابية .. أعنى مقدمة تفتح لنا أبواب الأمل والعمل .

ان القاتل سيرتكب جريمة القتل لكى يصل الى غرضه ويحقق الهدف الذى يصبو اليه ، ومثل هذا الشخص لن يكون نمطا جيدا من الرجال الأسوياء حتما ، فالقتل ثمن باهظ اذا اشترى به القاتل ما تصبو اليه نفسه ، وهو من أجل هذا جريمة لا يمكن أن يقدم عليها الا شخص قاس لا تعرف الرحمة الى قلبه سبيلا — وهنا مربط الفرس اذن .. ان القاتل ينبغى أن يكون رجلا قاسيا ميت القلب أعمى البصيرة ، أنانيا لا يرى الا الهدف الذى تجذبه اليه أنانيته .

ان مثل هذا الشخص يكون دائما شخصا ضارا مؤذيا لا خير فيه للمجتمع ، وتصور ما قد يعود على المجتمع من بلاء اذا أفلح هذا المجرم فى الافلات من نتائج ما تجنى يداه ، وتصور ما يعود على المجتمع من مثله اذا هو وصل الى منصب من المناصب الكبرى ذات المسئولية .. أرجوك أن تفكر فى مدى الضرر وفداحة الشرور التى يجلبها على الناس . انه يستطيع أن يسدر فى غيه الى مالا نهاية دون أن يفكر فى شىء الا فى نجاحه .. ولكن هل يستطيع ذلك حقا ؟ هل يستطيع انسان لا يمكن للرحمة أن تقف بسبيل مطامعه أن يدرك النجاح الكامل غير المنقوص ؟ كلا بالطبع . فهذه القسوة التى تجعل القلوب كأنها مقدودة من حديد هى والكراهية سواء بسواء .. انها تحمل فى أطوائها بذور دمارها .. حسن جدا .. وما دمنا قد سلمنا بهذا ، فاننا نكون قد وضعنا أيدينا على مقدمتنا المنطقية وهى :

« ان الطمع الأشعبى الذى لا يعرف الرحمة يؤدى الى حتفه بظلفه »

ونحن قد عرفنا الى الآن أنهذا القاتل سوف يرتكبجريمة منجرائمالقتل الكاملة بقدر ما يمكن أن يكون الكمال ، الا أن مطامعه سوف تسحقه فى النهاية ، وهذا يفتح أمامنا الباب على مصراعيه لاحتمالات لا حصر لها .

ونحن قد عرفنا الى الآن الكثير عن هذا القاتل . الا ان ثمة الكثير أيضا مما لابد من معرفته عنه . ففهم الشخصية الروائية ليس من البساطة بهـذا القدر . وسوف نتناول هذا كله فى الفصل الذى خصصناه للشخصيات ، غير أن مقدمتنا المنطقية هذه هى التى أمدتنا بالسمات والخصائص البارزة المميزة للشخصية الرئيسية فى المسرحية .

ومقدمتنا هذه . أو فكرة مسرحيتنا الأساسية التى وفقنـا اليها أو التى تقول : « ان الطمع الأشعبى الذى لا يعرف الرحمة يؤدى الى حتفه بظلفه» هى نفسها الفكرة الأساسية لمسرحية « ماكبث » التى كتبها شكسبير ،وذلك على ما بينا من قبل .

وهناك طرق كثيرة للوصول الى المقدمات المنطقية تختلف باختلافالكتاب المسرحيين ــ وهناك من الكتاب من يستعمل أكثر من طريقة واحدة للوصول الى مقدمته المنطقية .

فاليك طريقة أخرى غير التى ذكرنا .

لنفرض أن أحد الكتاب المسرحيين رأى وهو فى طريقــه الى منزله ذات ليلة مجموعة من الصبية يهاجمون أحد المارة . انه لا يلبث أن يغضب ويثور. ويشتد به غضبه . انهم فتيان تتراوح أعمارهم بين السادسة عشرة والثمانى عشرة والعشرين ــ وهم بذلك مجرمون أشقياء ممن قست قلوبهم وخلت من التعقل أذهانهم ، وهو يتأثر بذلك غاية التأثر حتى ليفكر فى كتابة مسرحية عن جرائم الأحداث وخطايا الشباب . الا أنه يرى أن الموضوع عويصمترامى

الأطراف ولا يقف عند حد . فأى وجوهه المحددة يمكنه أن يتناول ياترى ؟
أى هذه الجرائم التى يرتكبها أولئك الأحداث يجعله موضوعا لمسرحيته ؟
لنفرض أنه اختار من بينها جريمة قطع الطريق على المارة ، لأنها كانت الجريمة
التى أثرت فيه ، وطبعته بالطابع الذى أدى الى تفكيره فى ذاك ، ثم هو يؤمن
بأنها قمينة بالتأثير فى جمهور النظارة بنفس الطريقة التى تأثر هو بها .

ولا يكاد الكاتب يفكر حتى يدرك أن أمثال هؤلاء الأحداث شباب أغبياء
لأنهم لا يعرفون أنهم لو وقعوا فى أيدى البوليس لقضوا على أنفسهم وانتهت
حياتهم ، اذ سوف يحكم عليهم بالسجن أكثر من عشرين عاما لقطعهم الطريق
ونهب أموال الغير بالقوة . فيالهم من حمقى بله !.. والكاتب — هذا الكاتب
قد يؤدى به تفكيره بعد هذا الى أن فريستهم أو هذا الرجل الذى يقطعون
طريقه ، ان هو الا رجل فقير لا يحمل من النقود الا مبلغا تافها ، وهم بذلك
يعرضون أنفسهم ، بل حياتهم ، لأشد المخاطر مقابل لا شىء .

ألا ما أجمل هذا ! انها لفكرة طيبة لمسرحية طيبة . وها هو ذا كاتبنا
المسرحى يشرع من فوره فى كتابتها ، غير أن المسرحية تتأبى على الكاتب ،
ولا تريد أن تتقدم خطوة ، وأنت لو كنت كاتبا مسرحيا لما استطعت أن تكتب
رواية عن حادث من حوادث قطع الطريق . والكاتب المسرحى يثور ثائره
ويحتدم غضبه حينما يشعر بعجزه عن كتابة تمثيلية عن فكرة لا يساوره
الشك فى حسنها ووجاهتها .

ان حادث قطع الطريق هو حادث قطع الطريق لا أكثر ولا أقل ، وهو
ليس بدعا فى الحوادث ولا شيئا جديدا . ولكن وجهة النظر غير العادية هنا
قد تكون شباب هؤلاء المجرمين . ولكن . لماذا يسرق هؤلاء الفتيان يا ترى ؟
ربما كان آباؤهم لا يعنون بشئونهم ولا يلقون بالهم اليهم . وربما كان
آباؤهم من العرابيد السكارى ، أو الذين تستغرقهم مشاكلهم الخاصة
فلا تدع لهم الوقت الكافى للعناية بأبنائهم . ولكن .. لماذا تكون هذه حالهم ؟

لماذا يكبون على الشراب بهذه الصورة التى تجعلهم يهملون أبناءهم . ان فى الدنيا كثيرا من أمثال هؤلاء الفتيـــان ــ وان لم يكن جميع آبائهم من معتادى ادمان الشراب ، الا أنهم مع ذاك أناس لا ينطوون على مثقــال درة من المحبة لأبنائهم . ولكن . هل من الممكن أن يكون هؤلاء الآباء قد فقدوا كل سيطرة على أبنائهم ؟ انهم قد يكونون فقــراء شديدى الفقــر بحيث لا يستطيعون اعالة أولادهم . فلماذا لا يبحثون عن عمل يدر عليهم أخلاف الرزق ؟ آه . لعل الكساد العام هو المسئول عن هذه الحال التى لا يجد فيها الناس عملا ، والتى جعلت هؤلاء الفتيان يحيون حياتهم فى الطرقات وعلى أرصفة الشوارع ، فلم يعرفوا من دنياهم الا الفقر والاهمــال والقذارة تلك العوامل التى هى أقوى أسباب الاندفاع نحو الجريمة .

وليس الأطفال وحدهم هم الذين يعج بهم ذلك القطاع الموبوء من قطاعات الحياة . فالألوف المؤلفة من أمثالهم فى طول البلاد وعرضها ، الألوف المؤلفة من فقراء البشر يضطرهم شظف الحياة الى الجريمة كمخرج مما هم فيــه من بؤس ومتربة . ان الفقر هو الذى دفع بيديه فى ظهورهم دفعا . انه هو الذى شجعهم على أن يصبحوا مجرمين . فهذا هو السبب اذن .

« ان المسغبة ــ أعنى الفقر الشديد . تشجع على الجريمة »

وهكذا نجد مقدمتنا المنطقية . وهكذا يجد الـكاتب المسرحى فكرته الأساسية .

والكاتب المسرحى ينظر من حوله بعد هذا ليجد المكان الذى يجـرى فيه مسرحيته، وهو من أجل هذا يتذكر طفولته هو نفسه . أو شيئا مما رأى أو مما حدث أمامه . أو شيئا مما قرأ من هذا فاقتطفه فى قصاصة من الصحف وهو مهما كان الأمر لا ينفك يفكر فى أماكن مختلفة من تلك الأمكنة القمينة بتشجيع الجريمة ، وهو لا ينفك يدرس الناس ويستذكر منازلهم ويفكر فى المؤثرات ، ويدمن التفكير فى أسباب انتشار الفقر والمتربة . ثم هــو يحقق

ويدقق فيما صنعته مدينته لتلافى هذه الأسباب .

وهو بعد هذا يعود الى الأولاد أنفسهم ليرى أهم أغبياء حقا ؟ أم أن الاهمال والمرض والطوى ـ أعنى الجوع المميت ـ هى التى آلت بهم الى هذا المآل ؟ ثم هو يقرر أن يجعل تركيزه كله على شخصية واحدة فحسب . وبالأحرى الشخصية التى سوف تساعده على كتابة مسرحيته . وها هو ذا يجد تلك الشخصية ـ وهى شخصية غلام ظريف فى السادسة عشرة من عمره . وله أخت قريبة من هذه السن . وقد اختفى والد الغلامين تاركا من خلفه هذين الأخوين الصغيرين وتاركا زوجة مريضة بائسة ، لقد عجز الوالد المسكين عن وجود عمل يرتزق منه ، مما جعله يضيق بالحياة ذرعا فهجر بيته وارتحل عن بلاده ، وسرعان ما ماتت زوجته المريضة بعد هذا . أما الفتاة التى كانت فى الثامنة عشرة من عمرها فقد صممت على رعاية أخيها وتنشئته ، لشدة ما كانت تحبه ، والذى لم تكن تتصوره من امكان الحياة بعيدا عنه . وكان فى امكانها أن تعمل ، وكان فى الامكان أن يأوى چونى الى ملجأ من ملاجىء الأيتام ـ ولكن هذا يكون معناه أن تصبح مقدمتنا ، أعنى الفكرة الأساسية التى انتهى اليها كاتبنا المسرحى ، وهى أن الفقر الشديد يشجع على الجريمة فكرة لا فائدة منها اذا اتجه الكاتب هذا الاتجاه . وعلى هذا فخير للمسرحية أن ينطلق چونى فى الطرقات بينما أخته تعمل فى أحد المصانع .

وتكون لچونى فلسفته الخاصة ازاء كل شىء . ونحن نعرف أن غيره من الفتيان لهم آباؤهم ومدرسوهم الذين يتولونهم بالرعاية والعناية . وهؤلاء يعلمونهم أن يكونوا أمناء طائعين . وچونى يعلم من تجربته الخاصة أن هذه ليس الا هراء فى هراء . فهو اذا أطاع القوانين فلسوف يطوى أيامه جائعا لا يجد ما يأكله . ومن ثمة فهو أيضا له مقدمته المنطقية ، أعنى فكرته الأساسية فى الحياة ، تلك الفكرة التى ملخصها « انك اذا كنت ممن يأبهون كثيرا بالنظم والقوانين فلن تفوز من الحياة بطائل » ولقد آمن هو بهذا ايمان الخبير

المجرب مرة بعد أخرى . ولقد سرق مرارا وكان فى كل مرة يفلت بما يسرق. أما الذى يقف فى الناحية المقابلة للناحية التى يقف فيها چونى ، فذاك هو القانون . القانون الذى نعلم أن مقدمته المنطقية هى « انك لن تستطيع أن تفلت مما جنيت ولا أن تنجو من ربقة القانون » أو « ان الجريمة لن تعود على صاحبها بأى جدوى » .

وچونى له أبطاله هو أيضا ، أبطاله الذين اعتادوا ما اعتاده هو من سلب ونهب ، والذين يؤمن أعظم الايمان باستطاعتهم أن يبزوا فى ذلك الميدان أى انسان ، ومن هؤلاء چاك كولى مثلا . وهو شاب من نفس الجهة ومن نفس البيئةالتى أنجبت چونى، وقد كان شباب البلاد كلها يعرفونه ويطاردونه لكنه كان يغلبهم ويضحك على ذقونهم أجمعين .

ولكى تعرف چونى كما ينبغى أن يعرف فلا بد من أن تبحث عن ماضيه ، بما فى ذلك الماضى من نشأة وتعليم وطموح وعبادة للبطولة وبواعث الهام. وصداقات ، وحينذاك تنطبق عليه مقدمتنا المنطقية ، أو الفكرة الأساسية للمسرحية ، كما تنطبق على الملايين من أمثاله تمام الانطباق .

وأنت اذا لم تكن نظرتك الى چونى الا أنه شخص من الطغام ــ أى بلطجى ــ فحسب ، ولكنك لا تدرى السبب فى كونه كذلك ، فمما لا شك فيه أنك سوف تفتقر الى مقدمة منطقية أخرى . أو فكرة أساسية من قبيل: « ان افتقار البلاد الى هيئة بوليسية قوية يشجع المجرمين على ارتكاب جرائمهم » ولا شك أننا سوف نتساءل عما اذا كان هذا صحيحا أو غير صحيح ، وقد يجيب الجاهلون على هذا التساؤل بالايجاب ، لكنك سوف تتساءل أيضا عما يمنع أبناء أصحاب الملايين من الخروج الى المجتمع وسرقة رغيف من الخبز كما يصنع چونى ، واذا كان ثمة قوة من البوليس أكثر مما لدينا ، أفكان هذا يستتبع نقصا فى الفقر والبؤس بنسبة هذه الكثرة فى رجال البوليس ؟ ان التجربة تجيب على هذا التساؤل بالنفى . وعلى هذا

تكون المقدمة المنطقية التى تقول بأن « الفقر الشديد يشجع على الجريمة » مقدمة عملية وأكثر صحة من المقدمة السابقة .

انها المقدمة التى رأيناها فى مسرحية « الطريق المسدود » لسدنى كنجسلى .

• • •

وعلى هذا فيجب عليك أن تقرر الطريقة التى تسلكها لمعالجة فكرتك الأساسية هذه . فهل توجه التهمة فى ذلك الى المجتمع ؟ هل تصور الفقر وتعلل أسبابه ثم تصف للناس علاجا له ومخرجا منه ؟ لقد قرر كنجسلى أن يصور الفقر ويعلل أسبابه فحسب ، ثم يدع جمهور النظارة يستنتجون النتائج التى تروقهم . فاذا أردت أنت أن تزيد شيئا على ما كان يصنع كنجسلى فأضف الى مقدمتك المنطقية مقدمة ثانوية تفسح بها المجال للمقدمة الأصلية، واذا لزم الأمر فزد عليها مرة ثانية حتى تلائم قضيتك ملاءمة تامة. واذا وجدت وأنت مكب على كتابة مسرحيتك أن مقدمتك لا يمكن تبريزها أو الدفاع عنها لأنك غيرت رأيك فيما كنت تريد أن تقوله . فضع مقدمة منطقية جديدة ، واصرف النظر عن المقدمة القديمة .

واذا تساءلت : « هل المجتمع مسئول عن الفقر » ؟ فيجب عليك أن تقيم الدليل على وجهة النظر التى تذهب اليها فى اجابتك على ذلك التساؤل . وهنا تختلف تمثيليتك ولابد عن تمثيلية كنجسلى . وفى وسعك بالطبع أن تصوغ أى عدد من المقدمات المنطقية كالفقر أو الحب أو الكراهية — وأن تختار منها ما يروقك أكثر ، وما يرتاح اليه فؤادك .

ان فى وسعك أن تصل الى مقدمتك الأساسية باحدى طرق كثيرة كثرة هائلة ، وتستطيع أن تبدأ بفكرة يمكنك أن تحولها من فورك الى مقدمة منطقية ، أو يمكنك أن تطور أولا موقفا من المواقف التى تحرص على احتوائها على امكانيات كثيرة لاتحتاج الا الى المقدمة المنطقية الصحيحة التى تجعل لهذه الامكانيات معنى وتوحى لها بنهاية .

وفى وسع العاطفة أن تملى عليك مقدمات منطقية كثيرة ، الا أن الواجب يقتضيك أولا أن تبرقش هذه المقدمات قبل أن تستطيع هذه المقــدمات أن تعبر عن فكرة الكاتب المسرحى . وهلم فاختبر عاطفة الغيرة بعد أن تنفعل بها ـــ ان الغيرة تعزو الأحاسيس المتولدة عن عقدة النقص ، أو مايسمونه مركب النقص . والغيرة التى من هذا القبيل لا يمكن أن تكون مقدمة منطقية، لأنها لا تعين هدفا للشخصيات المسرحية فهل يمكن أن يكون من الخير اذا قلنا « ان الغيرة تدمر » ؟ كلا ولو أننا نعلم الآن الفعل الذى ســتقوم به الغيرة فى هذه العبارة ، فاذا توسعنا فى تعبيرنا فقلنا : « ان الغيرة تدمر نفسها » وجدنا أننا الآن تلقاء هدف ، اننا نعلم ، كما يعلم الــكاتب المسرحى ، أن التمثيلية سوف تستمر الى أن تدمر الغيرة نفسها . وفى وسع المؤلف أن يبنى عليها ما يشاء ، فيقول مثلا : « ان الغيرة لا تدمر نفسها فحسب بل هى تقضى على المخلوق الذى يحبه صاحبها » .

ونرجو أن يميز القارىء بين المقدمتين المنطقيتين الأخيرتين ، اذ أن بينهما أوجه خلاف لا حصر لها ، والمقدمة المنطقية للمسرحية تتغير ولابد بتغير كل وجه جديد من أوجه الخلاف هذه . لكنك كلما غيرت مقدمتك المنطقية يكون من واجبك الرجوع من حيث بدأت لتعيد كتابة خلاصاتك بالعبارات التى توائم فكرتك الأساسية الجديدة ، أما اذا بدأت بفكرة أساسية ثم تركتها الى غيرها فسوف يؤثر هذا فى مسرحيتك ويعيبها عيبا شديدا . واعلم أن أحدا لن يستطيع أن يبنى روايته على فكرتين أساسيتين ، كما لن يستطيع أحد أن يبنى بيته على أساسين .

والآن لنستعرض ملهاة « طرطوف » للكاتب الفرنسى موليير لنرى أنها مثال طيب للطريقة التى يمكن بها أن تنمو المسرحية من مقدمة منطقية (انظر ملخص الرواية وتحليلها فى (ا ـــ من الروايات المحللة فى آخر هذا الكتاب) ان مقدمة طرطوف هى : ان الذى يحفر للآخرين حفرة لابد أن يقع هـــو

نفسه فيها .

والملهاة تبدأ بالسيدة پرنل Pernelle وهى توبخ زوجة ابنها الثانية الشابة « الميير » Elmire وحفيدها وحفيدتها ، لأنهم لا يحترمون طرطوف الاحترام الذى ينبغى . لقد جاء ابنها أورجون بطرطوف الى المنزل. وليس بخفى أن طرطوف هذا ليس الا وغدا متنكرا فى ثياب رجل من رجال الدين ، وهدفه الحقيقى هو ما يصبو اليه من تلك العلاقة الغرامية الآثمة بينه وبين زوجة أورجون ، ثم الحصول على أملاك هذا الرجل . وكان طرطوف يظهر من التقى المصطنع وآيات الورع الكاذب ما خلب به لب أورجون وجعله يعتقد أنه هو نفسه المسيح المخلص مجسما . ولكن لنعد الى حيث تبدأ الرواية .

لقد كان هدف المؤلف هو أن ينشىء الجزء الأول من فكرته الأساسية بأسرع ما يمكن ، فاسمع اذن الى هذا الحوار الذى تتكلم فيه السيدة برنل :

السيدة ب : (الى داميس ، وهو حفيدها) ان طرطوف اذا كان يعتقد أن شيئا من الأشياء باطل ففى وسعك أن تعتقد أنه باطل حقا . انه رجل يحرص على أن يهديكم جميعا السبيل الى الجنة ما دمتم تتبعون ما يشير عليكم به ولا تعصون له أمرا .

داميس : تتبعه ؟ أنى لن أصحبه فى طريق أبدا .

السيدة ب : ان هذه ليست حماقة منك فحسب ، بل ان ما تقوله هجر واسفاف ، ان أباكما يحبه ويثق به ، وحسبكما هذا لكى تحباه كما يحبه هو .

داميس : انه لا أبى ، ولا أى شخص غيره يستطيع أن يحملنى على أن أحبه أو أن أثق به . اننى أمقت هذا الرجل وأضيق بأساليبه . وأكون كاذبا لو قلت غير هذا ، واذا هو حاول مرة ثانية أن يتحكم فى ويتغطرس على

فلسوف أحطم له رأسه .

دورين (الوصيفة) : حقا ياسيدتى . ان مما لايحتمل أن نرى هـذا الرجل المجهول الأهل والذى جاء الى هنا فقيرا معدما لايملك مليما ولا يلبس الا أسمالا ، نراه اليوم وقد أخذ على عاتقه أن يقلب كل شىء هنا رأسا على عقب . ويتحكم فى البيت بأجمعه .

السيدة ب : اننى لم استطلع رأيك فيما نحن فيه (ثم تقول للآخرين) ان من الخير لهذه العائلة لو أن طرطوفا يسيطر عليها حقا .

(فهذه هى أول اشارة لما سوف يحدث حقيقة فيما بعد ، وذلك حينمـا يوصى أورجون لطرطوف بثروته) .

دورين : انك قد تحسبينه قديسا يا سيدتى ، ولكننى لا أرى فيـه الا منافقا .

داميس : أقسم انه لكذلك .

السيدة ب : أمسـكا عليكما لسانكما جميعا . اننى أعرف أنكم كلكم تـكرهونه ــ وذلك لأنه يرى خطـاياكم ولديه من الشـجاعة ما يجعله يصارحكم بها .

دورين : بل هو يصنع ما هو أكثر من هذا . انه يسعى لكى يمنع سيدتى من الترحيب بأى جماعة على الاطلاق . ما الذى يجعله يهذى ويثور بها كما يفعل عندما تلتقى زائرا عاديا ؟ ما الضرر فى هذا ؟ ان السبب فى هذا على ما أعتقد هو انه يغار عليها .

(أجل . انه يغار عليها كما سوف تكتشف ذلك فيما بعد . وموليير حريص كل الحرص على التلميح الى كل شىء والاشارة اليه سلفا) .

المير : دورين .. هذا هراء .

السيدة ب : بل هو أسوأ من الهراء . فكرى يافتـاة فيما لغوت به ، ثم اخجلى من نفسك . (وتقول للآخرين) انه ليس طرطوف العزيز وحده هو

الذى يستنكر شغفك الشديد بالاختلاط بالناس . بل يستنكره الحى بأجمعه .

ان ابنى لم يفعل شيئا فى حياته قط أحسن مما صنع حين أحضر طرطوف هذا الرجل الفاضل .. الى هذا المنزل ، لأنه اذا كان فى الدنيا بأسرها رجل يستطيع اعادة الغنم الضالة الى حظيرتها ، فان هذا الرجل هو طرطوف ولو عقلتم لاستمعتم الى ماحذركم منه من أن هذه الزيارات والمآدب والمراقص التى تقومون بها ان هى الا حيل وأحابيل بارعة مما يصنعه الشيطان لكم ليدمر به أرواحكم .

المير : ولماذا يا أماه ما دامت المتعة التى ننشدها من هذه الحفلات متعة بريئة براءة كافية ؟.

. . .

فاذا أعدت قراءة المقدمة المنطقية لاحظت أن شخصا ما ــ هو فى هذه الحالة طرطوف ــ سوف يوقع فى شراكه بعض الأشخاص البرآء السذج، الذين تأخذهم المظاهر فى سهولة ويسر ــ وهم هنا أورجون وأمه هذه السيدة پرنل ــ وذلك بما يدعيه رياء من قداسة وتقى وورع ، مما سوف يساعده فيما بعد على الاستيلاء على ثروة أورجون . ومما يجعل المير الجميلة عشيقته لو نجحت خطته .

ونحن نشعر منذ افتتاحية الرواية بأن هذه الأسرة السعيدة تتهددها كارثة ماحقة توشك أن تحل بها ، وان كنا لم نر أورجون بعد ، بل لم نر الا أمه السيدة پرنل وهى تدافع عن هذا القديس الزائف . وهل يصدق أحد أن رجلا أوتى مسكة من العقل مثل هذا الرجل أورجون ، وقد كان ضابطا من ضباط الجيش ، يمكن أن يثق كل تلك الثقة العمياء فى رجل غيره ، ثقة تبلغ من السذاجة هذا المبلغ الذى يجعله تتيح له الفرصة فيكاد يجلب الدمار على بيته ؟ فاذا كان حقا يثق كل هذه الثقة فى طرطوف فان المؤلف يكون قد

أنشأ الجزء الأول من مقدمته المنطقية بطريقة صريحة قاطعة .

لقد رأينا اذن كيف أن طرطوف ، بطرقه الخبيثة وبمساعدة أورجون أيضا فريسته المنشودة ، كان يحفر الحفرة لأورجون . فهل ياترى سوف يقع هو فيها ؟ لسنا ندرى حتى هذه اللحظة . ومع هـذا فاهتمامنا يزداد وتشوقنا يكبر . فهلم فلنر اذا ما كانت ثقة أورجون فى طرطوف ثقة ثابتة لا تتزعزع كما تريد أمه أن تلقى فى روعنا .

ها هو ذا أورجون قد وصل الى منزله الساعة بالضبط من رحلة قضى فيها ثلاثة أيام ، وها هو ذا يلقى كليانت أخا زوجته الثانية :

كليانت : لقد بلغنى أنك ستصل وشيكا فبقيت رجاء أن أراك .

أورجون : هذا لطيف منك . لكنى أستميحك المعذرة اذا أنا ، قبل أن نتحدث فى أى شىء ، وجهت سؤالا أو سؤالين الى دورين لأقف منها على بعض الأنباء (الى دورين) هل كان كل شىء على ما يرام فى أثناء سفرى ؟

دورين : ليس كما ينبغى ياسيدى . فلقد أصيبت سيدتى بالحمى أول أمس وقاست من ذلك آلاما شديدة فى رأسها .

أورجون : أحق هذا ؟ وطرطوف ؟

دورين : أوه : انه بخير ما تحب ــ ويكاد يفيض صحة وعافية .

أورجون : آه يا طرطوفى العزيز .

دورين : ان سيدتى لم تذق شيئا من الطعام وقت العشاء تلك الليلة من شدة ما كانت تعانى من المرض .

أورجون : آه . وطرطوف ؟

دورين : لم يذق غير زوج من الحجل ونصف فخذ محشوة من لحم الضأن

أورجون : يا لطرطوفى المسكين ..

دورين : ان سيدتى لم تذق سنة من النوم طول الليل ولهذا لم نر بدا من السهر الى جوارها حتى مطلع الفجر

أورجون : صحيح ؟ وطرطوف ؟

دورين : طرطوف ؟ لقد ذهب من المائدة الى سريره من فوره حيث كان يستمتع ، اذا حكمنا بما كنا نسمع من شخيره ونخيره ، بنوم هادىء عميق حتى أسفر الصبح وارتفعت شمسه فى الأفق .

أورجون : ياحبيبى المسكين !.

دورين : الا أننا لم نملك آخر الأمر الا أن نجعل سيدتى تفصد دما ، فلما فعلت استراحت فى الحال .

اورجون : حسن . وطرطوف ؟

دورين : لقد تحمل هذا بمنتهى الصبر والشجاعة ، وفى الفطور فى صبيحة اليوم التالى شرب أربع كؤوس من النبيذ الأحمر المعتق ليعوض سيدتى ما ضاع عليها من الشراب !

أورجون : يالعزيزى المسكين !

دورين : وهكذا ترى أنهما كليهما بخير الآن يا سـيدى . وعن اذنك ، سوف أنصرف لأخبر سيدتى بأنك قد عدت .

أورجون : افعلى يا دورين !.

دورين : (حينما تصل الى باب الخروج) اننى لن أنسى أن أخبرهابمقدار ما أبديت من اهتمام لسماعك بنبأ مرضها يا سيدى (وتخرج) .

أورجون : (الى كليانت) أغلب الظن أنها تقصد بعض الوقاحة بما تقول !

كليانت : وبفرض أنها تقصد هذا يا عزيزى أورجون ؛ أليس لها بعض العذر فى ذلك ؟ بالله أيها الرجل : كيف أمكن أن يفتنك هذا الطرطوف الى هذا الحد ؟ ماذا ترى فيه مما يجعلك لا تبالى بشخص غيره هنا ؟

• • •

وليس يخفى أن أورجون لا يستطيع أن يرى الحفرة التى يحفـرها له طرطوف ، لقد أنشأ موليير مقدمته المنطقية ــ أعنى فكرته الأساسية ــ فى

الثلث الأول من المسرحية بطريقة صحيحة لم يجانبها التوفيق .

لقد حفر طرطوف حفرته ، فهل سوف يقع فيها أورجون ؟ اننا لا ندرى - وليس مفروضا أن نعلم حتى تنتهى الرواية .

ولسنا بحاجة الى أن نقول ان أمثال هذه المبادىء تسيطر على القصة القصيرة وعلى الرواية الطويلة ، وعلى القصة السينمائية ، وعلى التمثيلية الاذاعية سواء بسواء .

ومصداقا لذلك ، نتناول بالبحث أقصوصة جى دموباسان ، التى يسميها « العقد الماسى » وذلك لكى نحاول الوقوف على مقدمتها المنطقية .

اقترضت ماتيلدة ، تلك المرأة الحالمة الشاردة الذهن المغترة بنفسها ، عقدا ماسيا من احدى زميلاتها فى المدرسة لكى تلبسه فى حفلة راقصة . ثم حدث أن ضاع منها العقد . ولخوفها من نتائج هذا الحادث الذى سوف يحقرها فى أعين الناس اتفقت هى وزوجها على رهن ميراثهما واقترضا نقودا ليشتريا بها عقدا يكون صورة طبق الأصل للعقد المفقود . ثم يظلان يكدحان عشر سنوات طوالا لكى يسددا ما عليهما من ذلك الدين ، مما يجعلهما رثين ، قبيحى الهيئة ، متقدمين فى السن ، منهوكين من طول العمل . وبعد هذا كله يكتشفان أن العقد الأصلى المفقود كان عقدا زجاجيا لا قيمة له .

فما هى اذن المقدمة المنطقية لهذه الأقصوصة الخالدة ياترى . أعنى فكرتها الأساسية : اننا نحسب أنها ابتدأت بأن بطلتها امرأة حالمة شاردة الذهن . والشخص الشارد الفكر لا يكون بالضرورة شخصا رديئا . وشرود الذهن أو مايسمونه أحلام اليقظة هو عادة فرار من الواقع ، واقع الحياة ، واقع الحياة الذى لا يملك الحالم أن يواجهه . وأحلام اليقظة ليست الاتعويضا عن الأفعال الحقيقية . والأذهان العظيمة هى أذهان حالمة أيضا . الا أنها تترجم أحلامها الى أفعال واقعية . ومن قبيل هؤلاء نيقولا تسلا N. Tesla مثلا . ذلك الذى كان أعظم ساحر كهربى ظهر على وجه الأرض . لقد كان

من الذين يحلمون أحلام اليقظة ، لكنه كان ممن ينقلون هذه الأحلام الى دنيا الواقع العملى أيضا .

لقد كانت ماتيلدة امرأة مهذبه ، لكنها كانت امرأة فارغة الأحلام بليدة الأمانى . تقودها أحلام يقظتها الى غير مكان . وتذهب بها الى غير مذهب . حتى تنصب المأساة على أم رأسها ، وتحل بساحتها المصائب .

ويجب علينا أن نمتحن أخلاقها أيضا . لقد كانت تعيش فى نعيم خيالى فى قصر من قصور الحور تحتل فيه عرش ملكة . وهى بالطبع كانت تنطوى على قدر عظيم من الكبر ، ولم تكن تستطيع أن تحقر نفسها فى عين صديقتها بمصارحتها أنها عاجزة عن دفع ثمن عقدها المفقود . وكانت تفضل الموت على وقوفها ذلك الموقف . ومن أجل هذا صممت على أن تشترى عقـد جديدا حتى لو كلفها ذلك هى وزوجها أن يكدحا فى هذا السبيل الى آخر لحظة من حياتهما . وقد فعلا . وأصبحت ماتيلدة رقيقا يستعبدها عملهـا الشاق بسبب خيلائها وغرورها وكبريائها الزائفة . تلك المميزات الخلقية الملازمة التى كانت نتيجة لأحلام يقظتها . وقد لازمها زوجها فى هذا الكدح فى هذه الأشغال الشاقة ، بسبب حبه لها . ومن ثمة تكون المقدمة المنطقية لتلك الأقصوصة هى :

« ان الهروب من واقع الحياة مآله الى يوم من أيام الحساب »

ولنبحث الآن عن المقدمة المنطقية لقصة « أسد فى أحد الشوارع » لكاتبها أندريا لوك لانجلى . A. L. Langley

« لقد كان المأمول أن يكون هانك مارتن حتى فى أيام طفولته رجلا أى رجل ، ان لم يكن أعظم الرجال جميعا . لقد كان هانك يطوف على بيوت الناس ليهدى اليهم الدبابيس والأشرطة وأدهنة الزينة بفكرة أن يحببهم فيه ويقربهم اليه توطئة لاستغلالهم فى المستقبل وتسخيرهم لمآربه . وقد استفاد

منهم بالفعل حتى أصبح حاكما لولايته ، وعندئذ شرع يستغل قومه ويبتز أموالهم حتى هب فى وجهه سوادهم وثاروا عليه ، مما أدى الى قتله قتلة شنيعة » .

وليس يخفى أن المقدمة المنطقية لهذه القصة هى :

« أن الطمع الاشعبى مآله سحق صاحبه » .

ولنبحث الآن عن الفكرة الأساسية للقصة السينمائية « كبرياء القوات البحرية » المقتبسة عن احدى قصص الكاتب المعروف البرت مولتز (١) ، وهى قصة الجندى آل شميد أحد رجال الغواصات الذى جرح ثم فقد بصره فى الحرب ولم يستطيعوا أن يقنعوه وهو طريح الفراش فى مستشفى التأهيل المهنى بالعودة الى الوطن حيث تنتظره خطيبته وذلك لأنه يشعر بأنه أصبح عديم الجدوى بالنسبة اليها الآن . لكنهم يستطيعون اعادته الى بلاده بحيلة من الحيل ، وتستطيع حبيبته اقناعه بأنها لا تزال فى حاجة ماسة اليه ، وأنه وان يكن أعمى ، يستطيع الحصول على عمل ، ويحصل آل شميد على العمل الموعود فيفكران فى الزواج فى الحال . ثم تحدث المعجزة . اذ يشرع يستعيد بصره ولو بمقدار قليل بالرغم من أن الأطباء كانوا قد فقدوا الأمل فى امكان حدوث ذلك .

وتكون فكرة هذه القصة اذن هى :

« الحب القائم على التضـحية يقهر اليـأس »

ان المؤسف فى هذا الفيلم السينمائى ، الناجح بالرغم من ذاك ، هـو أن بطله آل شميد أو غيره من أبطال القصة لم يصلوا الى ماكانوا يحاربون

---

(١) Albert Maltz (١٩٠٨ —) كاتب مسرحى امريكى ممن يهتمون بالمشـاكل الاجتماعية اهتماما عظيما ـ اشترك مع الكاتب جورج سكلار فى تأليف بعض المسرحيات ثم كتب بمفرده مسرحية الحفرة السوداء وهى ملخصة فى آخر هذا الكتاب ثم كتب Private Hicks من فصل واحـد ومن احسن التمثيليات التى من نوعها (د ـ خ)

من أجله ، كما لم تتبين الغاية التى من أجلها فقد آل شميد بصره حتى فى نهاية القصة نفسها ، ولو تبين سبب ذلك لعمقت القصة عمقا عظيما ولزادهذا فى قيمتها وضاعف من أثرها .

والآن .. الى قصة « الأرض والسموات العلى » وهى قصة طويلة بقلم جويثا لين جراهام (١) تدور حول فتاة كندية ثرية لطيفة تقع فى غرام محـــام يهودى ولكن أباها يرفض الموافقة على وصل أسباب ابنته بأســباب هذا الرجل ، ثم يبذل كل ما فى وسعه لانهاء قصة هذا الحب بسبب ديانة الشاب. وبهذا تقف الفتاة ووالدها كل منهما فى وجه الآخر ، ولما كان لابد من أن تختار الفتاة بين أبيها وبين حبيبها فقد قررت أن تتزوج الرجل الذى تحبه ، وبذلك قطعت كل علاقاتها بأسرتها .

ومن هذا الملخص السريع تكون الفكرة الأساسية لتلك القصة هى :

« ان التعصب مآله الى العزلة »

• • •

وليست هذه النماذج كلها مما له قيمة أدبية يؤبه لها . الا أنها جميعا مع ذلك لها فكرتها الأساسية ، أى مقدماتها المنطقية التى تدور حولها ، وهذا هو الشىء الذى لابد منه فى جميع الآثار الأدبية الطيبة ، اذ بدونه تستحيل معرفة الشخصيات التى اخترت أن تدير مسرحيتك حولها . والفكرةالأساسية للأثر الأدبى تفتقر الى الشخصية والصراع والتصميم . ومن المستحيل معرفة هذا كله بدون فكرة أساسية واضحة ولا غموض فيها .

وشىء آخر لابد من تذكره والقاء البال اليه . وذلك أنه ليس هناك فكرة أساسية واحدة يمكن أن تكون بالضرورة حقيقـــة عالمية شاملة . فالفقر لا يؤدى دائما الى الجريمة ، لكنك اذا اخترت له هذه الفكرة فهو يؤدى

---

(١) Gwethalynn Graham

الى الجريمة فى تلك الحالة ، وهذا هو الشـأن فى جميع الأفكار الأساسية للأعمال الأدبية ، أقصد مقدماتها المنطقية .

ان المقدمة المنطقية هى فكرة العمل الأدبى وخطته . أعني غايته التي يرمى اليها الكاتب والأديب ، وهو لهذا يفتتح عمله الأدبى بهذه الفكرة الأساسية. انها البذرة التى لا يزال يتعهدها حتى تنمو فتكون نباتا خصبا كان من قبل منطويا فى أحشاء تلك البذرة الأصلية ، لا أكثر ولا أقل . ويجب ألا تبرز هذه المقدمة كما تبرز الابهام التى بها أذى فهى تبتعد عن غيرها من أصابع اليد ، بحيث تجعل شخصيات العمل الأدبى مجرد دمى ، والعوامل المتصارعة مجرد أدوات آلية . ومن المستحيل فى المسرحيـة الحسنة البناء أو القصـة المحبوكة أن تعين مكان المقـدمة المنطقية بالضبط وأين يبتدىء تصـوير الشخصية الخلقية .

ومصداقا لما نقول نذكر ما كان من أمر رودين المثال الفرنسى العظيم حينما فرغ من تمثاله لأو نوريه دى بلزاك . ذلك التمثال الذى أضفى عليه صانعه العبقرى ثوبا فضفاضا له كمان طـويلان منسدلان ، وقد أثنيت اليـدان الى أمام .

لم يكد رودين يفرغ من تمثاله حتى خطا الى الخلف خطوة وهو مكدود مجهود وان كان يشعر بنشـوة النصر مع ذاك . ثم جعل ينظـر الى تمثاله والرضا يغمر نفسه . لقد كان التمثال آية من الآيات .

وشعر المثال ، شأنه فى ذلك شأن الفنانين جميعا ، بحاجته الى أى إنسان يشاطره هذا الفيض من السعادة . وبالرغم من أن الساعة كانت الرابعـة صباحا ، فقد أسرع ليوقظ أحد تلاميذه .

وانتحى الأستاذ ناحية وجعل يلاحظ تلميذه وما عسى أن يكون للتمثال من أثر فى نفسه . والأستاذ فى أثناء ذلك يتشوف الى النتيجة أى تشوف . لقد ركز التلميذ عينيه فى بطء وتمهل على يدى التمثال . ثم اذا هو يصيح

قائلا :

« لله ما أبدع . ولله ما أروع . يالهما من يدين ! أستاذى ! اننى لا أذكر أننى رأيت مثل هاتين اليدين من قبل » .

واربد وجه رودين .

ومضت لحظات غادر رودين الأستوديو بعدها مرة ثانية ، ثم لم يلبث أن عاد بعد قليل بتلميذ آخر لابس ملحفته .

وحدث ما حدث من التلميذ الأول . فبينما كان رودين يرقب التلميذ فى تشوف واهتمام . وكانت عينا الطالب مثبتتين فى يدى التمثال ، لا تكادان تريمان عنهما اذا هو يقول لأستاذه فى احترام وتوقير :

ــ ياأستاذى : الله وحدههو الذى يستطيع خلق مثل هاتين اليدين . يالهما من يدين تدب فيهما الحياة !

وليس يخفى أن رودين كان ينتظر كلاما آخر غير هذا الكلام ، لأنهانطلق مرة ثالثة ليعود بعد قليل بتلميذ ثالث كانت تبدو عليه آثار الدهشة .

ولم يكد التلميذ الجديد ينظر الى التمثال حتى قال متعجبا وفى مثل ماكان يبديه زميله السابق من احترام وتوقير .

« ان هاتين اليدين .. ان هاتين اليدين .. ان لم تكن قد صنعت شيئاغيرهما يا أستاذى العظيم . سوف تكتبان لك الخلود » .

ان شيئا ما لابد أن يكون قد لذع نفس رودين وعض قلبه .لأنه صاح صيحة يائسة ثم جرى الى أحد أركان الاستوديو واختطف فأسا ذات منظر مخيف وتوجه بها الى التمثال كالذى يعتزم تحطيمه تحطيما .

وهنا يستولى الفزع على تلاميذه فيترامون عليه ليمنعوه مما بدا عليه من تلك النية . الا أنه يدفعهم عن نفسه فى ثورته المجنونة بقوة لا يمكن أن تكون من قوة البشر . ثم اذا هو يوجه الفأس الى التمثال فيحطم يديه الرائعتين بضربة واحدة قاضية .

ثم يلتفت الى تلاميذه المذهولين ليقول لهم وعيناه تشتعلان اشتعالا :
« أيها البله لقد اضطررت الى تحطيم هاتين اليدين لأنهما كانتا تتميزان بالحياة عن سائر التمثال . فتذكروا هذا ، وتذكروه جيدا . تذكروا أنه لا ينبغى أن ينال أى جزء من أجزاء العمل الفنى نصيبا من الأهمية أوفى مما تناله سائر الأجزاء » .

وهذا هو السبب فى قيام تمثال بلزاك فى مدينة باريس وليس له يدان ، وقد بدا الرداء الفضفاض المنسدل وكأنه يغطى اليدين ، ولكن الحقيقة هى أن رودين قد حطم اليدين لما بدا من أنهما كانتا تبدوان أكثر روعة من سائر التمثال .

وهكذا يجب أن نعلم أنه لا المقدمة المنطقية ولا أى جزء آخر من المسرحية يصح أن تكون له حياته المستقلة المنبعثة من ذاته دون سائر الأجزاء الأخرى ، بل يجب أن تمتزج سائر الأجزاء لتبدو كلا منسجما وفى توازن تام .

الباب الثانى

الشخصية

— ١ —

الخطوط الرئيسية للشخصية

أوضحنا فى الفصل السابق ضرورة المقدمة المنطقية بوصفها الخطوة الأولى فى كتابة مسرحية جيدة . وسنبحث فى هذا الفصل أهمية الشخصية المسرحية. ومن أجل هذا سوف نقتطع احدى الشخصيات المسرحية ثم نحاول اكتشاف العناصر التى تتداخل فى هذا الكائن الذى نسميه « الانسان » .

ولما كانت الشخصية هى المادة الأساسية التى لا مفر لنا من العمل معها فان من واجبنا معرفة هذه الشخصية معرفة شاملة بقدر ما نستطيع .

تحدث هنريك ابسن عن الطرق العملية التى كان يتبعها فى كتابة مسرحياته فقـــال :

« عندما أجلس للكتابة فلابد من أن أكون منفردا ، وحسبى اذا كان لدى ثمانى شخصيات فى المسرحية التى أكتبها أن أكون فى صحبة من الناس كافية، لأنها قمينة بأن تشغلنى عن سواها من الخلق . ثم من واجبى أن أتعلم كيف أعرف هذه الشخصيات الثمانى معرفة جيدة ، وهذه العملية ، عملية التعارف على هذه الشخصيات . عملية بطيئة وشاقة . والقاعدة التى أتبعها هى أن أجعل من مسرحياتى ثلاثة أنواع يختلف كل نوع منها عن النوعين الآخرين اختلافا عظيما ، وأقصد الاختلاف فى السمات المميزة لكل نوع وليس فى طريقة التناول . وأنا عنـدما أشرع فى معالجـة المـادة التى أنشىء منهـا

المسرحية أشعر كأن من واجبى البدء بالتعرف على شخصياتى فى رحلة بالسكة الحديدية مثلا . وهكذا يتم التعارف الأول ، ونكون قد ثرثرنا عن هذا وذاك من الموضوعات المختلفة . وعندما أجلس لأكتب هذا من جديد أرى كل شىء قد أخذ يزداد وضوحا بالفعل عما كان عليه من قبل ، فاذا أنا أعرف هؤلاء الناس معرفة الذى عاشرهم شهرا كاملا فى مكان من تلك الأمكنة التى يأوون اليها للاستشفاء بمياهها الكبريتية ، واذا أنا قد فهمت النقط الأساسية فى شخصياتهم والسمات الصغيرة التى تميز كلا منهم .

ونحن نتساءل عن رأى ابسن . وماذا عساه يقصد بقوله :

« واذا أنا قد فهمت النقط الأساسية فى شخصياتهم والسمات الصغيرة التى تميز كلا منهم ؟ »

فهلم نحاول اكتشاف هذه النقط الأساسية لا فى شخصية واحدة فحسب ، ولكن فى الشخصيات المسرحية جميعا .

ان كل شىء فى الوجود له أبعاد ثلاثة هى : الطول والعرض والارتفاع . والكائنات البشرية لها أبعاد اضافية أخرى هى : كيانها الفسيولوجى (المادى أو العضوى) وكيانها السوسيولوجى (الاجتماعى) وكيانها السيكلوجى (النفسى) . ونحن اذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشرى حق قدره .

وليس يكفى وأنت تدرس شخصا ما أن تعرف هل هو فظ خشن ، أو مؤدب دمث ، أو ورع متدين ، أو ملحد منكر لوجود الله ، أو رجل ذو خلق أو انسان ساقط لا خلق له . بل يجب أن تعرف لماذا هو كذلك .. يجب أن تعرف الذى صيره هكذا ، ولماذا لا تنفك أخلاقه تتغير ، ولماذا يجب أن تتغير أخلاقه سواء رغب فى ذاك أو لم يرغب .

أما البعد الأول اذا تحرينا البساطة واليسر فهو الكيان الفسيولوجى ، أو الكيان المادى المتصل بتركيب جسم هذا الشخص — أو أى شخص — وقد

يكون من ضياع الوقت ان نجادل فى أن الشخص الأحدب ينظر الى الدنيا نظرة مناقضة تمام المناقضة لما ينظر به اليها الشخص السوى ، الكامل التكوين العضوى . والرجل الأعرج أو الأعمى أو الأصم أو القبيح . أو الرجل الجميل الشكل أو الرجل الطويل أو القصير. ان كل شخص من هؤلاء ينظر الى كل شيء نظرة تختلف كل الاختلاف عما ينظر به اليه أى شخص آخر . والشخص المريض ينظر الى الصحة بوصفها الخير الذى لا يعلو عليه شيء ، بينما الشخص السليم لا يقدر الصحة ولا تكاد تدور له فى بال .

ان كياننا المادى يلون بلا شك نظرتنا للحياة ، وهو يؤثر فينا الى مالا نهاية ويساعد على جعلنا اما متسامحين أو ساخطين ، نقاوم ونتحدى ، أو حقراء متصنعين أو طغاة متعجرفين . ثم هو يؤثر على تطورنا الذهنى ، ويصلح أساسا لمركبات النقص والاستعلاء فينا ، وكياننا المادى لهذا السبب هو أشد أبعادنا الثلاثة جلاء ، بل أوضح الأجهزة الرئيسية التى يتكون منها الانسان عموما .

وكياننا الاجتماعى هو بعدنا الثانى الذى يجب أن نعنى به وندرسه دراسة جيدة . فاذا كنت قد ولدت فى قبو ، أو ما يسمونه (بدروم) منزل ، ثم كان ملعبك بعد هذا هو الأزقة القذرة فى احدى المدن فان انطباعاتك وأفعالك سوف تختلف دون ريب عن انطباعات ذلك الطفل الذى ولد فى قصر منيف ، والذى تعود أن يلعب فى بيئة نظيفة لا يصاب من ينشأ فيها بعدوى ضارة أو مؤذية .

الا أننا لا نستطيع أن نجرى تحليلا دقيقا لأوجه الخلاف بينك وبين هذا الطفل ، أو بينك وبين الطفل الذى يعيش فى المسكن الذى يلى مسكنك فى العمارة نفسها حتى تزداد معرفتنا عن كل منكما ، وبالأحرى حتى نعرف من هو والد كل منكما ومن أمه ، وهل كانا مريضين أو كانا سليمى البنية ، والدخل الذى كان يستطيع كل منهما الحصول عليه ، ثم من كان أصدقاء

كل منكما ، وكيف كانوا يؤثرون فيكما ، أو يصيبونكما بعدواهم الأخلاقية وبالعكس ، وأى أنواع الملابس كنتما تحبان ، وأى الكتب كنتما تقرآن وهل كنتما تذهبان للصلاة فى بيوت العبادة ، ثم ماذا كان طعامكما ، وماذا كانت مطامحكما ، أو ماذا كنتما تحبان أو تكرهان . وبالاختصار .. من أنتما من الناحيـــة الاجتماعيـــة والطريقة التى يدرس بها الناس الاخصـــائيون الاجتماعيون .

أما البعد الثالث ، أعنى كياننا النفسى ، فهو ثمرة بعدينا الآخرين،وأثرهما المشترك هو الذى يحيى فينا مطامعنا ويسبب هزائمنا وخيبة آمالنا ويكون أمزجتنا وميولنا ومركبات النقص فينا ، ومن هنا كانت نفسيتنا ، أقصـــد كياننا النفسى ، هو الذى يتمم كيانينا الجسمانى والاجتماعى ويشكلهما .

ونحن اذا أردنا أن نفهم الأفعال التى يأتيها أى شخص منا فيجب أن ننظر فى البواعث والمحركات التى تضطره الى أن يفعل ما يفعـــل . وليكن أول ما ننظر فيه من أجل هذا هو كيانه الجسمانى ، أى تركيبه العضوى .

هل هو مريض ؟ انه قد يكون مصابا بمرض مزمن وهو لا يدرى عنه شيئا ، ولكن المؤلف هو الذى يجب أن يعرف هذا لأنه بهذه الطريقة فحسب يستطيع أن يفهم شخصية هذا الفرد الذى سيقوم بنصيب فى روايته . وذلك المرض يؤثر فى ميول هذا الفرد فيما لا علاقة له بالأشياء التى تجرى من حوله. ومما لا شك فيه أن تصرفاتنا تختلف فى حالة مرضنا عنها فى حالة صحتنا وفى حالة نقاهتنا .

ثم لننظـــر أيضا فيما اذا كان هـــذا الشخص ذا أذنين كبيرتين أو عينين جاحظتين أو ذراعين مكسوتين بالشعر ؟ فهذه أشياء كلها خليقة بأن تؤثر فى تكييف الطريقة التى ينظر بها هذا الشخص الى الأشياء ، ومن ثمة تتأثر جميع أفعاله بتلك النظرة .

ولننظر فيما اذا كان يكره التحدث عن الأنوف المعقوفة أو الأفواه الواسعة

والشفاه الغليظة والأقدام الكبيرة ، اذ قد تكون علة كراهيتــه للتحدث فى هذه العيوب هو أنه صاحب واحد منها . ونحن نلاحظ أن أحدنا لا يملك الا أن يسلم أمره الى الله فى شأن هذه العيوب الجسمانية ، بينما الآخــر لا يفتأ يتخذ من عيبه هزوا ، فهو لا ينفك يسخر من نفسه ، ويضحك الناس على عيبه ، بينما شخص ثالث لا يبرح متألما من عيبه ، ضيق الصــدر به ، دائم التفكير فيه . أما الحق الذى لامرية فيه فهو أن هذه العيوب تؤثر فى أفعال أصحابها جميعا . ولا مهرب لهم منها . ويجب أن ننظر لهذا السبب فيما اذا كانت الشخصية الروائية التى أمامنا تنطوى على احساس بعــدم الرضا عن نفسها ، فهذا الاحساس يؤثر ولابد فى النظرة العامة التى تنظر بها تلك الشخصية الى الأشياء ، كما يزيد فى قوة صراعها واحتكاكها بالآخرين ويجعلها غبية بليدة الذهن أو مسلوبة الارادة مستسلمة . انها ستتأثر بذلك الاحساس بلا جدال .

ومهما تكن أهمية كياننا هذا العضوى (المادى أو الجسمانى) فانه لا يزيد على كونه جزءا من كل . وواجبنا ألا ننسى اضــافة الأساس ، أو الظهارة الخلفية كما يقولون ، لهذه الصورة العضوية ، اذ أن هذين يؤثر كل منهما فى الآخر ويشكله ، ويوحد بينهما ويتولد عنهما البعــد الثالث . أو الحالة الذهنية .

ان الشخص المنحرف من حيث سلوكه الجنسى هو فى نظر جماهير العامة شخص منحرف لا غير ، أعنى أن الجمهور لا يسأل عن أسباب شذوذ هذا الشخص ولا يبالى الدواعى التى قضت عليه بهذا الشــذوذ ، أما الباحث النفسانى فيعلم أن هذا الشذوذ ان هو الا ثمرة الأسس التى تضافرت فى تكوين هذا الشخص ، وهــذه الأسس هى التــكوين العضوى للشخص المنحرف ، ثم عوامل الوراثة فيه ، ثم التربية التى تلقاها .

فاذا أدركنا أن هذه المقومات الثلاثة يمكن أن تمدنا بتعليل كل وجه من

أوجه السلوك الانسانى لأضبح من اليسير علينا كل اليسر أن نكتب عن أى شخصية ، وأن نتتبع الدوافع التى تحركها ، الى قرارة هذه الدوافع .

ونستطيع أن نحلل أى عمل من أعمال الفن التى صبرت على تقلبات الزمان فنجد أن السبب فى أن هذا العمل قد عاش ، وفى أنه سوف يعيش ، هو أنه يستوفى هذه المقومات الثلاثة . فاذا أنت أهملت واحدا من هذه المقومات فى التمثيلية التى تكتبها فانها لن تصيب ما تصبو اليه نفسك من النجاح الأدبى ، مهما كانت عقدتها الروائية مثيرة ، ومهما جلبته اليك من الايراد المادى .

انك حينما تقرأ ما يكتبه النقاد والمسرحيون فى الصحف اليومية تواجهك اصطلاحات فنية معينة من حين الى حين .. من ذلك ما يصفون به الشخصيات المسرحية من أنها كانت شخصيات كئيبة ، لا تثبت على حال يطمئن اليه العقل أو تستريح اليه النفس . شخصيات مهوشة (يعنى مكلفتة !) أى أنها مرسومة رسما رديئا ، وان المواقف كانت مواقف عادية .. مملة .. ليس فيها ما يغرى . وجميع هؤلاء النقاد يشيرون الى عيب واحد يخصونه بالذكر ذلك هو عدم وجود الشخصيات التى تتوافر فيها المقومات الثلاثة التى أشرنا اليها .

وأرجو ألا يدور ببالك اذا حكم أحد على مسرحيتك بأنها مسرحية عادية أنه لزام عليك أن تتصيد لمسرحياتك المواقف الخيالية . انك اذا وفقت الى تشكيل شخصياتك وفقا للمقومات الثلاثة فستجد أن مسرحيتك ليست مسرحية مثيرة خالبة للالباب فحسب بل انها قصة شائقة أيضا .

ان سائر المؤلفات الأدبية الرائعة تمتاز بشخصياتها الكثيرة ذات الأبعاد ـ أعنى المقومات الثلاثة ـ وهذا هو هاملت على سبيل المثال . فنحن لا نعرف سنه فقط ، أو مظهره ، أو حالته الصحية فحسب ، بل نحن نستطيع بسهولة أن نحزر غرائزه وسجاياه الفطرية . ان الأساس الذى نشأ عليه هاملت

والظروف الاجتماعية التى كونته تعطى لتمثيلية هاملت قوة دافعة ، ما فى ذلك شك . ونحن نعرف من الرواية الموقف السياسى فى ذلك الوقت ، والعلاقة التى كانت قائمة بين والدى هاملت ، والأحداث التى وقعت من قبل ، والأثر الذى تركته تلك الأحداث فى نفس هاملت . ونحن نعرف مقدمته المنطقية الشخصية ــ أعنى فكرة هذا الشاب هاملت الأساسية فى موضوع المأساة نفسها ، والدافع لهذه الفكرة الأساسية ذاتها . ونحن نعلم نفسيته ، ويمكننا أن نرى بوضــوح كيف تنبع هــذه النفسية من كيانه الجســمانى وكيانه الاجتماعى كليهما . وبالاختصار ــ نحن نعرف هاملت كما لا يمكن أن يدور فى بالنا ان نعرف أنفسنا .

ومسرحيات شكسبير العظيمة مبنية على شخصياتها ، ومن هذه المسرحيات ماكبث ، والملك لير ، وعطيل . انها جميعا وسائر مسرحياته العظيمة الأخرى أمثلة رائعة للروايات التى تستوفى شخصياتها المقومات الثلاثة التى يجب أن يستوفيها المسرحى البارع فى رسم شخصياته .

(وليس مما نقصــد اليه هنا الخوض فى تحليل نقدى لهــذه المسرحيات المشهورة ، وحسبنا ان نقول : ان مؤلفها قد خلق فى كل منها شخصيات من هذا القبيل المستوفى لتلك المقومات الثلاثة) .

ومأساة ميديا من مآسى يوريبيدز من الأمثلة الكلاسية التمثيلية التى تنبت وتنمو من الشخصية . فالمؤلف لم يفتقر فى هذه المسرحية الى أفروديت ربة الحب لكى تجعل ميديا بطلة المأساة تقع فى غرام جاسون كما جرت العادة فى تلك الأيام حيث كان الكتاب المسرحيون يظهرون فى مسرحياتهم كيف تتدخل الآلهة فى شئون البشر ، أما فى هذه الرواية فقــد كان سلوك الشخصيات سلوكا منطقيا بدون هذا التدخل . فميديا ، أو أية امرأة أخرى يمكن أن تحب الرجل الذى يروقها ، بل يمكن أن تقوم فى سبيل هذا الحب بتضحيات من العسير تصديقها .

لقد قتلت ميديا أخاها لكى يخلص لها غرامها ، وقد حدث مثل هذا فى نيويورك منذ زمن غير بعيد ، حيث ذهبت احدى النساء بولديها الى غابة من الغابات ولم تنفك تبعد فى الغابة حتى اختفت بهما عن أعين الرقباء ثم ذبحتهما وصبت عليهما « الجاسولين » وأحرقت جثتيهما ــ وكل هذا فى سبيل غرامها . وليس فى هذا أثارة واحدة من تدخل مشيئة أخرى غيرمشيئة هذه المرأة ، ولم يكن العامل هنا الا مجرد غريزة التزاوج القديمة التقليدية التى ضلت سبيلها وعميت بصيرتها . ولو أننا عرفنا أسرار هذه المرأة ، ميديا العصور الحديثة ، ومم كان يتركب كيانها الجسمانى ، لأمكن تبرير علتهــا الخبيثة هذه ، ولأصبحت فى نظرنا أمرا طبيعيا معقولا .

وعلى هذا .. فاليك هذا المرشد الذى يلخص لك خطوة خطوة كيف يجب أن يبدو الهيكل العظمى ــ أو الخطوط الرئيسية ــ لأية شخصية روائيــة بحيث يكون مستوفيا للابعاد الثلاثة ــ أعنى المقومات الأساسية الثلاثة التى لا يتم بناء الشخصية بدونها .

(ا) الــكيان الجسمانى (الفســيولوجى)

١ ــ الجنس (أنثى أو ذكر)

٢ ــ السن

٣ ــ الطول والوزن

٤ ــ لون الشعر والعينين والجلد

٥ ــ الهيئة والوضع

٦ ــ المظهر : جميل المنظر . بدين أو نحيل أو ربعة . نظيف أنيق . لطيف . اشعث (مهرجل !) . شكل الرأس والوجه والأطراف .

٧ ــ العيوب : التشوهات . أنواع الشذوذ . الوحمات . الأمراض

٨ ــ الوراثة .

(ب) الكيان الاجتماعى (السوسيولوجى)

١ ــ الطبقة : العاملة . الحاكمة . الوسطى . من فقراء العامة
٢ ــ العمل : نوعه . ساعات العمل . الدخل . ظروف العمل . داخل الاتحاد أو خارجه . ميوله نحو المنظمة . لياقته للعمل .
٣ ــ التعليم : مقداره . أنواع المدارس . الدرجات . المواد التى كان متفوقا فيها . المواد التى كان ضعيفا فيها . الكفايات ، والاستعداد .
٤ ــ الحياة المنزلية : معيشة الوالدين . المقدرة على اكتساب الرزق . يتيم . هل والداه منفصلان أو لا يزالان مع بعضهما . عاداتهما . تطور حالتهما العقلية رذائلهما الخلقية . الاهمال . حالة الشخصية الزوجية .
٥ ــ الدين .
٦ ــ الجنس والجنسية .
٧ ــ المكانة فى المجتمع : هل هو ممن لهم الصدارة بين الأصدقاء وفى الأندية وفى الألعاب .
٨ ــ مشاركاته السياسية .
٩ ــ سلوياته وهواياته : الكتب والمجلات والصحف التى يقرأها .
(ج) الكيان النفسى (السيكلوجى)
١ ــ الحياة الجنسية ، المعايير الأخلاقية .
٢ ــ أهدافه الشخصية . اطماعه .
٣ ــ مساعيه الفاشلة : أهم ما أخفق فيه .
٤ ــ مزاجه وطبعه : حاد الطبع . (سريع الغضب) سلس القياد متشائم . متفائل .
٥ ــ ميوله فى الحياة : مستسلم . مكافح . خوار (من أنصار الهزيمة)
٦ ــ عقده النفسية : الأفكار المتسلطة عليه . محال سكناه . أوهامه . ألوان هوسه . مخاوفه .
٧ ــ هل هو انبساطى ــ هل هو انطوائى ــ أو وسط بين الحالين .

٨ ــ قدراته : فى اللغات . مواهبه .

٩ ــ سجاياه : تفكيره . حكمه على الأشياء . ذوقه . اتزانه وسيطرته على نفســه .

فهذا هو الهيكل العظمى للشخصية ، وهو الهيكل الذى لابد للمؤلف من الاحاطة به احاطة واسعة . والذى يجب أن يقيم بناءه على أساسه .

سؤال : وكيف يمكننا أن نصهر هذه المقومات الثلاثة بحيث نجعل منها وحدة متماسكة ؟

جواب : اليك مثلا هؤلاء الفتيان فى مسرحية الطريق المسدود Dead End لصاحبها سدنى كنجسلى . انك تجدهم جميعا الا واحدا منهم فقط ، فتيانا أصحاء وســليمى البنية . وأنت لا تجد فيهم فيما يبدو لك أى عقد نفسية خطيرة مما يكون منشأه التشوهات أو العيوب الجسمانية ، ومن ثمة فالبيئة هى العامل الهام الحاسم فى التأثير على حياتهم . وما يشكل نظرتهم الى العالم، وبالتالى يحدد اتجاههم وسلوكهم فى المجتمع ، هو ما نما فى نفوسهم من عبادة البطولة وما حرموا منه من نعمة التعليم ، وحاجتهم البائسة الى الملابس ومالم ينعموا به من رعاية أولى الأمر وتوجيهاتهم . وأهم من هذا كله هذا الفقر الملازم والجوع الذى لا يبرح يعذبهم ويذيقهم الويلات . وعلى هذا فقد اتحدت الأبعاد الثلاثة أعنى المقومات الثلاثة التى تكون الشخصية فى انتاج هــذه الخصيصة البارزة والسمة المميزة .

سؤال : وهل يمكن أن يكون لهذه البيئة نفسها رد الفعل نفسه فى كل طفل منهم ، أو أن تأثيرها فيهم يختلف باختلاف، كل منهم عن أخيه ؟

جواب : ليس فى الدنيا كلها شخصان يمكن أن يكون تأثير البيئة فيهما تأثيرا واحدا مادام كل من الشخصين يختلفان عن بعضهما . ان أحد الغلامين قد لا يكون لديه شيء من المــواربة ، قد لا يعرف المداراة ، انه ينظــر الى الجرائم التى يرتكبها فى حداثته بوصفها تمهيدا لحياة مجيدة يحياها حينما

يصبح لصا قاطع طريق . أما الغلام الآخر فيشارك فيما يقوم به الرعاع من دنايا بدافع من شعور الولاء لهم أو الخوف منهم أو لكى يذيع صيته فى دنيا الشجعان . وقد يوجد غلام ثالث مدرك لمخاطر الطريق الذى يسير فيه لكنه لا يرى طريقا غيره ينقذه من الفقر . والفروق الدقيقة بين الأفراد لهـا أثرها الذى لاشك فيه فى انطباعاتهم التى تتركها فيهم الظروف الاجتماعية الواحدة. ويصدق هذا أيضا على تطورهم النفسانى الذى له مثل ذلك الأثر . ان العلم يروى لنا أنه لم توجد قط شظيتان من الصقيع يمكن أن تكونا متماثلتين شكلا وحجما . وذلك لأن أى اضطراب فى أحوال الجو مهما يكن ضئيلا ، ولأن اتجاه الريح ، وموقع قطعة الصقيع نفسها فى أثناء سقوطها .. كل هذا سيغير فى نموذج كل من الشظيتين ، ومن ثمة توجد أشكال لا حصر لها من صور هذه الشظايا . وينطبق هذا علينـا جميعا نحن أيضا . فاذا كان والد أحدنا شخصا عطوفا دائمـا ، أو يبدى علينا العطف حينا بعد حين . أو أنه لم يحدث أن أبدى عطفه هذا الا مرة واحـدة ، أو أنه لم يبد شـيئا من العطف علينا قط ، فان لكل من هذه الحالات أثرها فى تطورنا بلا شك . واذا كان العطف الأبوى يأتى فى تلك اللحظات نفسها التى يكون فيها الانسان فى أسعد أوقاته وأملئها بالرضا ، فقد يمضى ذلك العطف دون أن يحس به احد منا . ان كل حركة من حركاتنا تقوم على الظروف الخاصة التى تعبر بنا فى اللحظة التى نحن فيها .

سؤال : ان ثمة مظاهر انسانية معينة لا يظهر أنها تدخل فى نطاق هـذه المقومات الثلاثة التى ذكرت . لقد لاحظت أننى تمر بى فترات من الكآبة وانقباض النفس أو لحظات من الهيجان وثوران القلب تبدو أنها لا باعث لها ولا دافع اليها . ولقد حاولت أن أستقصى أسباب هذه الاضطرابات النفسية الغامضة ولكن محاولاتى كانت تذهب سدى . ويمكننى أن أقول لك بحق ان هذه الفترات كانت تجىء أحيانا وأنا فى غير حاجة مالية وليس بى أى شىء

من ألوان القلق النفسي . لماذا تضحك ؟.

الجواب : أنك تذكرني بصديق من أصدقائي الكتاب روى لي مرة حكاية عن نفسه تتلخص في حادثة حدثت له حينما كان في الثلاثين من عمره . وكان في ذلك الوقت بادي العافية موفور الصحة ذا خبرة كبيرة بعمله . وكان يكسب من المال أكثر مما يعرف في أي وجوه الصرف ينفعه . وكان متزوجا شديد المحبة لزوجته ولطفليه ، يعزهم اعزازا كبيرا . وحدث يوما حادث أذهله وأثار دهشته حينما أدرك فجأة ما كان يوشك أن يحل به فيحطم حياته وحياة أسرته ويقضي على عمله . لقد شعر أنه يضيق بالدنيا كلها ، وأن ليس تحت الشمس ما يسره . فكل مايجرى تحتها مكرر معاد . وكل ما يقوله الأصدقاء وما يفعلونه هو هو بالأمس واليوم وفي غد . أشياء معروفة وكلام يتكرر . لقد ضاق ذرعا بهذه الحياة الرتيبة المقطعة التي لا تتبدل ولا تتغير يوما عن يوم وأسبوعا عن أسبوع ، نفس المرآة ، نفس الطعام ، نفس الأصدقاء ، قصص جرائم القتل وسفك الدماء هي هي كل يوم في الصحف اليومية . لقد كاد هذا كله يخرجه عن طوره ويسرع اليه بالجنون . لقد كانت حالته من الغموض في مثل حالتك . ومن يدري ؟.. فلعله قد فقد حبه لزوجته . وقد دار هذا في خاطره بالفعل . وقد بلغ به يأسه من ذلك المدى . وكان يحاول استعادة هذا الحب ويجري في سبيل ذلك التجارب ، ولكن بلا جدوى . لقد وجد حاله في الحب وغير الحب سواء بسواء مما جعله يزهد في حياته وعلها عن عقيدة وايمان ، فامتنع عن الكتابة ، وانقطع عن لقاء أصدقائه . ثم قر قراره آخر الأمر على مفارقة هذه الدنيا . ولم تعرض له هذه الفكرة في ساعة من ساعات اليأس ، بل جعل يبررها ويلتمس لها الحجج والمعاذير في طمأنينة وبأعصاب باردة لا تبالي بشيء ودون أن يضطرب لها قلبه ، أو يأبه لها وجدانه . لقد دارت الأرض في فلكها قبل أن يولد بملايين وملايين من السنين . هكذا راح يفكر.. ويلتمس الأعذار لانتقاله من هذا العالم. فما الفرق بين انتقاله منه اليوم وانتقاله

منه غدا . أو انتقاله منه حين يحين الوقت المحتوم والكتاب المؤجل ؟

من أجل هذا أرسل أسرته الى بيت صديق من أصدقائه ، ثم جلس ليكتب خطابه الأخير كى يشرح فيه أسباب ما هو مقدم عليه لزوجته . ولم تكن كتابة مثل هذا الخطاب من الهنات الهينات، ولم يكن مايكتبه مما يجيزه العقل أو يبرره المنطق ، بالرغم مما انفق فى كتابته من جهد وما تصبب منه من عرق . الشىء الذى لم يقع له من قبل حينما كان يكتب تمثيلياته . ثم اذا هو يحس فجأة بنوبة معدية حادة ناله منها ألم ممض . ألم مبرح فتاك . وقد جعله ذلك يرى من الحماقة أن يموت الانسان وفى معدته كل ذلك الألم . ثم هو أيضا كان عليه أن يتم خطابه الى زوجته .

وانتهى به تفكيره الى أن التصرف المعقول هو أن يتناول دواءمسهلايخفف عنه ما يلقى من آلام ، وقد فعل ، وحينما عاد الى مكتبه لكى يتم كتابةالخطاب وجد أن من أشد العسر عليه أن يفعل ، وان الكتابة أصبحت أشق عليه من كل وقت مضى . لقد بدت له الأعذار التى تذرع بها من قبل للتخلص من حياته أعذارا مضحكة ، بل أعذارا واهية سخيفة . ثم سرعان ما ألقى باله الى أشعة الشمس الزاهيــة التى تتألق على مكتبه والى ما يتناوب منازل الشارع المجاور من خلال نافذته من أضواء وظلال . لقد بدت الأشجار فى ناظريه خضراء خصبة الخضرة منعشة عطرية الأنفاس كما لم تبد له من قبل أبدا . أوه .. ان الحياة لم تكن قبل هذا أحلى ولا شيئا مرغوبا فيه كما هى الآن . لقد أراد أن يرى ، ان يشم ، أن يتحسس ، أن يمشى .

سؤال : هل تقصد أنه قد أقلع نهائيا عن رغبته فى الانتحار ؟

جواب : بالضبط . لقد وجد نفسه ذا جسم عليل معطوب تنقصه الصحة كما وجد ألف دليل وألف برهان على استحقاقه للحياة . لقد أصبح فى الواقع إنسانا جديدا .

سؤال : وعلى هذا فأحوال الجسم يمكن حقيقة أن تؤثر فى حالة العقل

تأثيرا تاما يجعل الفرق بين الحياة والموت أمرا ملموسا ؟

جواب : سل طبيب عائلتك .

سؤال : يبدو لى أنه ليس كل أثر من آثار العقل والجسم مرده الى سبب عضوى أو سبب اقتصادي . فأنا أعرف حالات ..

جواب : ونحن نعرف حالات أيضا . فلنفرض أن س يهوى فتاة مليحة ترغبها نفسه وتتشهاها ، لكن حبه يظل جائعا لا يهدأ له أوار ، ولا تتحقق له أمنية ، ومن ثمة فهو يشعر بخيبة الأمل ، ولا يلبث أن يسارع اليأس والقنوط الى قلبه فيذوى ويخترمه المرض . ولكن .. كيف يمكن أن يحدث هذا ؟ ان الحب بالقياس الى كثيرين هو ذلك المخلوق الروحانى — الأثيرى — الذى لا يدخل فى نطاق الاقتصاد ولا شأن له بعالم المادة . فهل تريد أن تستقصى أسباب ذلك ؟ ان الحب ، شأنه شأن جميع العواطف ، ينشأ حين ينشأ فى المخ ، والمخ ، كيفما نظر الانسان فيه ، يتكون من ألياف وخلايا وأوعية دموية . وهذه الأشياء أشياء عضوية خالصة ، وأقل اضطراب عضوى يسجل أول ما يسجل فى المخ الذى يستجيب لهذا فى الحال ، والخيبة المرة فى أى أمر من الأمور تترك أثرها فى المخ — المخ العضوى ، المادى — الذى ينقل رسائله الى الجسم . فتذكر أن الحب مهما كان روحانيـا أو أثيريا يؤثر فى جميـع الوظائف والأعمال العضوية التى من قبيل الهضم والنوم .

سؤال : ولكن ما رأيك فى أن العاطفة ليست شيئا عضويا بالمرة ؟ وما رأيك فى أنها لا تشتمل على أى عامل من العوامل التى من قبيل الرغبة اطلاقا ؟

جواب : لجميع العواطف آثارها العضوية . وهلم فلنضرب على ذلك مثالا : تلك العاطفة التى هى أنبل العواطف جميعا واشرفها كلها ، ألا وهى عاطفة الأمومة أو الحب الأموى ، أعنى حب الأم لاطفالها ، فهذه هى أم فريدة نادرة المثال ليس بها عسر مالى ، بل هى ذات مال وفير ، ثم هى صحيحة سليمة البنية وسعيدة جمة السعادة . وهذه السيدة لها ابنة تحب شابا صغيرا تعده الأم دينا

وحملا على ابنتها أكثر مما تعده ثروة لها . انه شاب ليس فيه خطر على الفتاة من أى ناحية من نواحيه . لكن الأم لا تراه زوجا كفوا لابنتها ، الا أن الفتاة مع ذلك تهرب مع حبيبها .

ويكون أول ما يصيب الأم الصدمة التى لم تكن تتوقعها ، وتتبع الصدمة خيبة أمل ومرارة لاذعة ، ثم العار والشعور بالخـزى والحسرة التى تنكأ النفس . وهذه كلها آلام قد تنتهى بنوبة من نوبات الجنون التى تزداد كما وكيفا ، وتضعف مقاومة الجسم ، وتنتهى بأن تصبح مرضا حقيقيا ، بل عجزا وشللا تاما .

سؤال : وهل كل الآثار وردود الفعل النفسية نتيجة لهذه الأبعاد الثلاثة أو المقومات التى ذكرت ؟

جواب : هلم فلننظر فى ذلك . لماذا اعترضت الأم بمثل هذه الحماسةوكل تلك الغيرة على هذا الزوج الذى اختارته البنت لنفسها ؟ هل اعترضت على منظره ؟ ربما . ولو أن الأم العادية تكتم خيبة أملها عادة عندما تجد أن الفتى المتقدم لابنتها ليس « غندورا » ولا من فتيان العصر . وأن منظره لا يثير اعتراضات شديدة الا أن يكون غولا أو هولة بالفعل . الا أن عدم موافقة الأم فى أى حالة من الأحوال على شكل الفتى قد يتكيف بماضيها هى نفسها . هذا الماضى المشحون بالذكريات والآثار . بمنظر أبيها أو منظر أشقائها ، أو منظر بطل أحلامها السينمائى وبطل الشاشة الفتان .

وقد يكون من الأسباب الأخرى لخيبة أمل الأم — وهو من الاسـباب الأكثر رجحانا — حالة الشاب المالية . فهو اذا لم يستطع الانفاق على ابنتها انفاقا كريما سخيا، أو لم يستطع ذلك بالمرة فقد تقع الأم فريسة للمخاوف على ابنتها ، وعلى نفسها هى أيضا . وحتى اذا هى ضمنت حماية ابنتها من الفاقة واستطاعت الا تصيبها متربة فانها لا تستطيع أن تحول بينها وبين اسـتهزاء أترابها بها لهـذه الزيجـة الفقيرة التى تحط من قيمتهـا وتزرى بهـا ،

لأن الزوج ليس الا رجلا عاطلا لا عمل له ، خليق بأن يضيع جميع ما ادخرته وأفنت أيامها فى جمعه وتوفيره . ولعل الشاب ان يكون رشيقا أنيقا موفور المال لكنه من عنصر آخر ، من ملة أخرى مثلا . وهذه مسألة تثير كوامن الشجن فى نفس الأم وتهيج ذكريات مرة فى فؤادها فتقف ضد هذا الشاب . لأن بين عنصرها وعنصره من أوجه الخلاف الأسطورية ومن ألوان التنابذ الاجتماعى وصنوف النعرة القومية سدودا منيعة وأن لم يكن لها أساس على الاطلاق الا فى أوهامنا .

فكر فى أى الأسباب شئت ، من حالة الشاب الصغير العضوية منذ انحداره من أصلاب أجداده وستجد أن كل ما تعترض عليه أم الفتاة له أساس عضوى أو سبب اجتماعى ، اما فيه هو أو فيها هى . حاول ما شئت واجتهد ما حلا لك الاجتهاد ، لترى أنك سوف ترد كل شيء الى هذه المقومات الثلاثة .

سؤال : ألا ترى أن حصر كل شيء فى حدود هذه المقومات يحدد المجال المادى أمام الكاتب ويحصره فى دائرة ضيقة المدى ؟

جواب : بالعكس . انه يفتح له مجالات لا يحلم بها من المناظر والمرئيات والأخيلة ، وعوالم للكشف والارتياد كلها جديد وظريف .

سؤال : لقد ذكرت الارتفاع والسن ولون الجلد فيما ذكرت من موجزك لهيكل الشخصية الرئيسى ، فهل يجب أن تشترك هذه كلها وأن تتضامن فى المسرحية التى نكتبها ؟

جواب : ان واجبك أن تلم بهذه الأشياء كلها وان لم يلزمك ذكرها . انها مما يأتى عرضا فى ثنايا سلوك الشخصية وليس بطريق الشرح المادى أو الوصف الصريح لصاحب الشخصية . فوضع رجل يبلغ ست أقدام طولا يختلف اختلافا كبيرا من وضع رجل آخر لا يبلغ من الطول الا أربع أقدام وثمانى بوصات فقط . والأثر الذى تتركه فينا امرأة فى وجهها نمش وآثار جديرية لن يكون هو نفس الأثر الذي تتركه فينا فتاة هيفاء جميلة الهيئة

حلوة الدل . ان من واجبك أن تعرف الشخصية التى تتناولها معرفة دقيقة تفصيلية لكى تعلم كيف يتصرف صاحبها فى موقف معين مرسوم .

وأى شىء من الأشياء التى تحدث فى مسرحيتك يجب أن ينبثق مباشرة من الشخصيات التى وقع عليها اختيارك لكى تقيم الدليل على مقدمتك المنطقية أى الفكرة الأساسية لروايتك . ويجب أن تكون هذه الشخصيات من القوة بما يكفى لاقامة الحجة على صدق مقدمتك بطريقة طبيعية معقولة يقبلها المتفرجون ، لا بطريقة تحكمية تريد ان تفرضها على غيرك فرضا .

— ٢ —

البيئـــة

حينما يدعوك أحد أصدقائك الى حفلة من الحفلات ، وبعـد لحظة من التردد تراك تجيب : « حسن .. سأذهب » وأنت بهذا تقرر قرارا هادئا غير صادر عن كبرياء أو اعتزاز ، وبالرغم من هذا فذلك القرار هو نتيجة عملية ذهنية معقدة .

ان تلبيتك دعوة صديقك قد تكون صادرة عن شعورك بالوحشة أو عن رغبة فى تحاشى أمسية كئيبة لا تلقى فيها أحدا ، أو نتيجة نشاط جسمانى فائق الحد أو ثمرة من ثمرات اليأس أو الشعور بالقنوط . وربما يكون قد خطر لك ان اختلاطك بالناس قد يعود عليك بتناسى احدى مشاكلك ، أو لعله يأتى اليك باشراقة من أمل جديد ، أو بارقة الهام تحن اليه ، على أن الحق هـو أنه حتى مثل هذه المسألة البسيطة التى لا تزيد على قولك « نعم » أو قولك « لا » هى ثمرة من ثمرات المراجعة واجالة الخاطر اجالة محكمة ، أو لعلها ثمرة لتروية الفكر واعادة تقدير ظروفنا المتخيلة أو ظروفنا الحقيقية ، وقد تكون نتيجة لأحوالنا الذهنية أو الجسمانية أو ثمرة لما يحيط بنا من ظروف وأحوال اقتصادية أو اجتماعية .

وللكلام بناؤه المعقد . ونحن نستعمل الكلمات استعمالا سريعا سهلا ، ودون أن نستيقن أنها هى أيضا مركبات من عناصر كثيرة . فنحن اذا شرحنا الكلمة « سعادة » مثلا ، وحاولنا أن نكتشف العناصر التى تتضافر لـكى تعطينا السعادة الكاملة لرأينا أنه لا يمكن أن يكون شخص ما سعيدا اذا

توافرت لديه جميع الأشياء ما عدا الصحة . ان هذا مستحيل بلا شك ،مادام قصدنا هو السعادة التامة المطلقة ، السعادة غير المربوطة بقيد أو شرط . ومن ثمة يجب أن تكون الصحة فى حسباننا بوصفها عنصرا لا غناء عنه«للسعادة» .

وهل يمكن أن يكون شخص ما سعيدا وهو لا يملك شيئا الا صحته ؟ان هذا يكاد يكون من رابع المستحيلات . ان الانسان قد يشعر بالبهجةوالقوة الموفورة والحرية التامة لكنه مع ذاك قد لا يشعر بالسعادة ، ولنذكر أننا نتحدث عن السعادة فى أنقى صورها . وأنت حينما تصيح مبتهجا : « ياالله ! كم أنا سعيد ! » وذلك عندما تتلقى عطية طال عليك أمد انتظارها ، فهذا الذى تحس به ليس هو السعادة . انه البهجة ، الفرحة بانجاز الوعد .

وعلى هذا فليس من الجرأة على الحق أن نقول ان الشخص الذى ينشد السعادة لابد له الى جانب السعادة من عمل يمكن أن يدر عليه رزقا طيبا . ونحن نسلم جدلا بأن الانسان لا يمكن أن يمتهن بسبب الحرفة التىيحترفها، لأن هذا قد يتنافى واحتمال استمتاعه بالسعادة . على أن أهم ما يلزم لكى يكون المرء سعيدا هو الصحة ثم العمل الملائم .

ولكن هل يمكن أن تتم السعادة لشخص يمتلك كلا هذين الشيئينوهو محروم من المحبة الانسانية التى تدفىء القلب وتنعش النفس ؟ أحسب أننا فى غير حاجة الى اطالة القول فى هذه النقطة . فكل منا فى حاجة الى مخلوق آخر يبادله المحبة ويساقيه الوداد . ومن ثمة ، فلنضف عنصر المحبة الى العنصرين الآخرين السابقين .

وهل يمكن أن تكون سعيدا وعملك الذى تزاوله ، وأن يكن عملامرضيا تطيب به نفسك ، لا يتقدم بك الى الأمام ، ولا يتيح لك فرصة للترقى ؟ أيمكن أن يكفى لكى تكون سعيدا أن تقف عند هذه العناصر الثلاثة : الصحة والعمل والحب ، اذا كان المستقبل لا أمل فيه لترقيك أو تحسين وضعك ؟ نحن لا نرى هذا . ان وضعك قد لا يتغير أبدا ولكنك قدتستشعر

السعادة بأمل انه سوف يتغير . وعلى هذا فلنضف الأمل الى العناصر التى اثبتناها الى الآن فى قائمة السعادة .

والى هنا تكون هذه القائمة ناطقة بأن : الصحة والعمل المناسب والحب والأمل ، تساوى السعادة . ومن الممكن اضافة أجزاء فرعية أخرى الى هذه العناصر الأساسية . الا أن تلك العناصر الأساسية الأربعة كافية للبرهنة على أن الكلمة من الكلمات هى ثمرة لعناصر كثيرة . ومما لا شك فيه أن كلمة « سعادة » ستمر بتغيرات لا حصر لها تخضع للمكان والجو والظروف التى تستعمل فيها .

ان مادة البروتوبلازم هى واحدة من أبسط المواد الحية ، الا أنها تشتمل مع ذلك على كربون وأوكسجين وهيدروجين ونيتروجين وكبريت وفوسفور وكلورين وپوتاسيوم وصوديوم وجير (كلسيوم) ومغنسيوم وحديد . وهكذا نرى أن مادة البروتو بلازم البسيطة تشتمل على نفس العناصر التى يشتمل عليها الانسان المركب المعقد .

لقد أشرنا الى مادة البروتوبلازم بوصفها مادة بسيطة لنقارن بينها وبين الانسان ، الا أن هذه المادة هى مادة مركبة مع ذلك ، اذا قارنا بينها وبين الأشياء التى لا حياة فيها . والبروتوبلازم على هذا تحتل مرتبتين احداهما عليا والثانية سفلى فى جدول المواد الركبة ، وفى هذا ما فيه من التناقض الذى لا يزيد فى غرابته عن التناقض الموجود فى أى شىء آخر فى الطبيعة . ومبدأ التناقض والمطاطية ، أعنى خصيصة الشد والجذب فى الشىء الواحد ــ هذا المبدأ يجعل الحركة أمرا مستطاعا ، والحياة فى جوهرها وبالضرورة هى الحركة .

فماذا كان يحدث للبروتوبلازم ياترى فى أول عهدها كما نعرفها لو انها لم تكن تمتلك الحركة ؟ لا شىء . انها لم يكن يمكن أن توجد ، ولكانت الحياة أمرا مستحيلا . وبوساطة الحركة نشأت صور أعلى من الحياة وتطورت

أما الصور النوعية . أعنى الصور المعينة للاحياء ، فقد تحددت وفقا للمكان والجو ونوع الطعام وكميته والضوء أو فقدان الضوء .

هيىء لشخص ما جميع العناصر اللازمة للحياة ، ولكن غير واحدا منها ــ وليكن هذا العنصر هو الحرارة مثلا ، أو الضوء ــ وسترى أنك قد غيرت حياة هذا الشخص تغيرا تاما . واذا كنت فى شك من هذا ففى وسعك أن تجرى التجربة على نفسك أنت . ولنفرض انك شخص سعيد وأنك مالك لناصية عناصر السعادة الأربعة الضرورية فضع رباطا على عينيك لمدة أربع وعشرين ساعة وأطفىء جميع الأنوار ، تجد أنك لا تزال سليما معافى ، ولا تزال تقوم بما تشاء وتؤدى ما يطلب منك ، وانك لا تزال تحب وتحب ولا تبرح مستبشرا ممتلئا بالآمال . وفضلا عن هذا فأنت تعرف أنك سوف تزيل الأربطة عن عينيك بعد أربع وعشرين ساعة . انك فى الواقع لست أعمى بل أنت قد حجزت النور عن عينيك بمحض ارادتك . ومع ذاك ، فهذه التجربة سوف تغير اتجاهك كله .

وستجد أن هذا هو نفس الأمر اذا أوقفت حاسة السمع عن عملها لمدة يوم أو منعت أى عضو من أعضائك عن عمله لهذه المدة نفسها . ويمكنك أن تأكل طعاما واحدا من الأطعمة التى تحبها ، بحيث لا تأكل معه طعاما آخر ، وذلك لمدة أشهر ــ وحتى لمدة اسبوعين ، فماذا تظن أن تكون النتيجة ؟ انك سوف تكره هذا الطعام وتعافه نفسك طوال حياتك .

فهل تحسب أن تتغير النتيجة تغيرا يذكر اذا اضطررت الى النوم فى غرفة آهلة بجيوش من البق ، غرفة كريهة قذرة ، فوق أرضية قذرة أيضا ، وليس لديك الا خرق تتغطى بها أو أسمال تتخذ منها مرتبة لك ؟ كلا بلا شك . بل لن تتغير النتيجة حتى اذا نمت فى مكان قذر لمدة يوم واحد ، وسيضاعف هذا من تقديرك للنظافة والراحة والتذاذك بهما .

والظاهر أن الكائنات الانسانية تتأثر بالبيئة بنفس الصورة التى كانت

المخلوقات الأصلية ذات الخلية الواحدة تتأثر بها حينما كانت تغير شكلها ولونها وأنواعها وذلك كله بحكم البيئة ونزولا على قوانينها .

ونحن نطيل القول فى هذه النقطة وتتحمس لها لأن من الأهمية البالغة أن نفهم مبدأ تغير الشخصية . ان شخصية الانسان فى تغير مستمر ، وأقل اضطراب فى حياته المنتظمة المرتبة يثير الاضطراب فى طمأنينته ويسبب له جيشانا ذهنيا ، وذلك كما تنزلق شظية من الحجارة فوق سطح بركة من الماء فتثير فيه دوائر واسعة من الحركة لا تنفك تتسع وتتسع .

فاذا صح أن كل انسان يتأثر ولابد بالبيئة والصحة وظروفه الاقتصادية كما حاولنا أن نبرهن على ذلك ، فواضح اذن ، مذ كان كل شىء خاضعا لعملية مستديمة من التغير والتحول (والبيئة والصحة والظروف الاقتصاديه هى بالطبع جزء من كل شىء) . أقول انه واضح أن الانسان سوف يتغير هو أيضا ويتحول . وبديهى أنه مركز هذا التغير المستديم والتحول الذى لا ينقطع.

فلا تنس اذن هذه الحقيقة الأساسية : ان كل شىء قابل للتغير والتحول . وليس خالدا أبديا الا التغير والتحول !!

ولنضرب لهذا مثلا شخصا من رجال الأعمال الناجحين ، وليكن تاجر الأقمشة ، انه رجل سعيد وعمله فى اطراد على الدوام . وزوجته وأبناؤه الثلاثة سعداء راضون هم أيضا . والحقيقة ان هذه حالة من الأحوال النادرة ، بل تكاد تكون من الأحوال المستحيلة الحدوث ، الا انها ستوضح لك رأينا . ان هذا الرجل هو وأسرته من السعداء فى حدود مايفهمون من السعادة . ثم يحدث أن يقوم رجل من كبار رجال الصناعة فى مكان ما بحركة يهدف من ورائها الى تخفيض الأجور وانزال الخراب باتحادات العمال . ويحسب رجلنا أن من الحكمة القيام بمثل هذا العمل . فالعامل فى رأيه قد أصبح فى هذه العصور الحديثة شخصا جريئا وقحا لا تنتهى له مطامع ولا تفرغ له طلبات ولا عجب من وجهة نظره فى هذا ، فلو استمرت الأجور فى الارتفاع بحسب

ما يشتهى العمال لاستولوا أيضا على المصانع والصناعات ولأسلموا البلاد للخراب وهو لا يفكر هذا التفكير الا حينما يتعرض هو وأسرته لضياع شيء كانوا يستمتعون به ، أو حينما يتعرضون للخطر .

وهكذا تجتاحه موجةمن القلق الذى يصيبه فى بطء ، ولكنه لا ينفك يشغله ثم يضطرب اضطرابا عميقا ، وتراه يقبل على قراءة الكثير مما يدور حول هذه المشكلة . وهو قد يعرف وقد لا يعرف أن خوفه هذا قد نشأ من ان عددا قليلا من أرباب الصناعة الأغنياء يريدون انقاص الأجور فهم ينفقون مبالغ طائلة لنشر الذعر فى أرجاء البلاد . وهكذا يقع صاحبنا ضحية لدعايتهم التى نصبوا شراكها له ولأمثاله فتراه راغبا فى تحمل نصيبه من انقاذ بلاده من الخراب ولذا فهو أيضا يخفض أجور عماله غير مدرك أنه بهذا العمل قد جر على نفسه عداوة هؤلاء العمال وعداوة مستخدميه ، بل هو قد ساعد تلك الحركة التى سوف تسفر عن ارتدادها الى نحور مثيريها آخر الأمر ، بل ربما ذهبت بمصدر رزقه نفسه . انه بتسببه فى اضعاف القوة الشرائية قد يكون أول من يقاسى نتائج عمله هذا .

ولسوف يضار هذا الرجل أيضا ، حتى اذا عرف سر هذا الأمر كله ، ولم يشترك فى جريمة تخفيض الأجور لأنه سوف يتأثر بما يقدم عليه زملاؤه ممن يخفضون أجور عمالهم ، وذلك لأن تخفيضهم لأجور هؤلاء العمال يغير أحوال السوق ولابد ، فيتغير هو أيضا وينتقل من حال رخاء الى حال كساد أو ما يقرب من الكساد ، شاء ذلك أو لم يشأ ، كما تتأثر أسرته بهذا أيضا ، ومن ثمة فلسوف يعجز هو كذلك عن دفع الأجور نفسها التى كان يدفعها لعماله من قبل ، وذلك لأن معين الرخاء الذى كان يدر عليه اخلاف الرزق والمكاسب العظيمة قد جف ونضب . وهذا ولا بد يثير شيئا من النزاع بين أفراد الأسرة ، بل ربما أحدث انفصالا نهائيا .

ان مما لاشك فيه أننا هنا فى بلادنا نتأثر بأى حدث فى أى ركن من أركان

العالم .. كحرب فى أوروبا أو فى الصين ، أو اضراب فى سان فرنسسكو ، أو هجوم حاكم طاغية على الديموقراطيات .. ونحن نتأثر بهذا كله كما لو كنا شركاء فيه . وهذا لأن ما يصيب الانسانية فى أى ناحية من أنحاء الدنيا لا بد أن يصل الى بلادنا آخر الأمر ليجثم فيها ثم يستقر بها . ولعل مما يؤسف له أنه حتى الأحداث التى يبدو أنها لا شأن لها بقوم يكون لها فى الواقع شأن أى شأن بالبشر جميعا وبنا .

انه لا مفر لصاحبنا تاجر الأقمشة هذا أو لأى تاجر غيره من أن يصيبه بعض الأذى مما أقدم عليه صاحب المصانع أو أرباب الصناعات .

وما نخضع له من تغير وتحول تخضع له المصارف المالية والحكومات مثلنا تماما . وقد رأينا ذلك فى ظروف الكساد التى سادت العالم سنة ١٩٢٩ حينما حلت بالعالم خسائر تقدر بملايين من الدولارات التى لا حصر لها ، ومن ذلك أيضا ما كان يحدث بعد الحرب العالمية الأولى من تهاوى الحكومات وسقوطها واحدة بعد أخرى لتقوم فى مكانها حكومات جديدة ونظم من الحكم جديدة أيضا . لقد كانت أموالنا ومنشآتنا الاقتصادية تنسف فى اثناء الليل نسفا ، كما ينسف معها أمننا وسلامتنا ، وأنت وأنا كأفراد لا نضمن أمننا وسلامتنا الا كما يضمن سائر الناس امنهم وسلامتهم فى محيط الظروف العالمية السائدة .

ان الشخصية هى الثمرة الاجمالية لكيان الانسان المادى وللمؤثرات التى تفرضها عليه بيئته . وتستطيع أن تنظر الى الزهرة نفسها لترى أنها تتأثر تأثرا كبيرا بالوقت الذى تسقط عليها فيه اشعة الشمس ، صباحا أو ظهرا أو أصيلا .

وعقولنا لا تقل عن أبداننا فى الاستجابة للمؤثرات الخارجية ، ان الذكريات القديمة تبلغ من التغلغل العميق فى أذهاننا درجة كبيرة حتى لا نكاد نعيها فى كثير من الأحيان . وفى وسعنا القيام بمجهودات مصممة بنية التخلص من

المؤثرات القديمة ، فرارا من غرائزنا ، لكننا لا نلبث أن نعود فنقع فى براثنها، ومن ثمة فذكرياتنا القديمة التى تختزنها عقولنا الباطنة تؤثر فى حكمنا على الأشياء بالرغم مما نحاوله من العدالة وتحرى القسط .

يقول العلامة وودرف فى كتابه علم الأحياء الحيوانية (١)

« ان من المستحيل النظر فى البورتوبلازم الا فيما له صلة بالبيئة التى توجد فيها مهما تكن هـذه البيئة ، وذلك لأن التغيرات التى تطرأ على البيئة أو التغيرات التى تنتاب ألوان نشاط البورتوبلازم تنعكس بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر على مظهرها الخارجى » .

ويمكنك أن ترقب النساء وهن يسرن فى المطر وقد احتمين بمظلاتهن الملونة لتلاحظ أن وجوههن تعكس الوان هذه المظلات . وذكريات طفولتنا نحن وتجارب هذه الطفولة وكل ما مر علينا فيها تصبح بمرور الأيام جزءا منا لا يتجزأ ، وهى لا بد تنعكس على عقولنا وتؤثر فيها وتترك فيها ألوانها ؛ حتى لا يمكننا رؤية الأشياء والحكم عليها الا بمقدار ما تسمح لنا هـذه الذكريات والتجارب والمؤثرات أن نراها به ونحكم عليها به. ونحن قد نعترض على هذا التأثر وننكره ، وقد نشن عليه حربا حامية واعية ، بل ربما صدرنا فيما نفعل ضد ميولنا الطبيعية .. لكننا بالرغم من هذا كله لا نصدر فى جميع أفعالنا الا تحت تأثير ما اختزنته عقولنا الباطنة من تجارب وذكريات ، وهذا هو ما يعرف بالأفعال المنعكسة، أى اننا نعكس فى أفعالنا ما تستحضره أذهاننا من صور .

ان الحياة هى التغير ، وأقل اضطراب فى أى دقيقة من دقائقها يغيرها جميعا. والبيئة اذا تغيرت تغير الانسان معها . والشاب الحدث اذا لقى سيدة صغيرة فى الظروف السليمة المناسبة فانه ربما انجذب اليها بفعل ما يتفقان فيه من

(1) Animal Biology.

مشارب مثل حبهما للادب أو الفنون أو الالعاب الرياضية . وهذه المشاركة العامة فى أمر من الأمور قد تكبر وتشتد وتتعمق جذورها حتى تصبح غراما وتعاطفا تشترك فيه وجداناتهما . واذا لم يعكر صفو انسجامها هذا شيء فلا شك فى أنه يصبح افتتانا وصبابة . ومع هذا فالافتتان ليس هو الحب ، لكنه يقترب من الحب فى تحركه الى نطاق الاخلاص والولاء ، ثم الى نطاق الولع وفرط التخيل والبهجة باللقاء ، أو نطاق العبادة التى هى الحب بالفعل. والحب هو آخر مرحلة فى ذلك جميعا ، ومن الممكن اختبار هذا الحب بالاقدام على التضحية ، اذ الحب الحقيقى هو القدرة على تحمل أى مشقة فى سبيل المحبوب .

والعاطفة التى تربط قلبين قد تنهج هذا النهج اذا سار كل شيء فى طريقه الصحيح . واذا لم يعترض قصة حبهما شيء وهو فى طور تفتحه الأول فقد يتزوجان ويعيشان عيشة سعيدة بعد ذلك الى آخر لحظة من حياتهما . ولكن لنفرض أن هذين الحبيبين الصغيرين نفسيهما قد بلغا مرتبة الوداد والترابط، ثم جاء هماز نمام حاقد فأخبر الشاب الصغير بأن صاحبته كانت لها قصة حب قبل أن يعرفها ، فاذا كان الشاب قليل التجربة ولا خبرة له بهذه المواقف، فسوف يتأثر بما وسوس النمام اليه ثم ينفض يديه من تلك السيدة الصغيرة وذلك بان يتحول وداده الى برود ، ثم يتحول بروده فيكون حقدا أو ضغينة ، والحقد والضغينة يصبحان تنافرا وازورارا . فاذاكانت الفتاة جريئة القلب لا تبالى أن تناوىء وتتحدى فقد يتحول التنافر فيكون مرارة ، ثم عداوة وخصومة ولددا . وعلى العكس من هذا اذا كانت والدة الشاب الحدث نفسه قد مرت بها قبل زواجها من أبيه تجربة كالتجربة التى مرت بهذه الفتاة، ثم أصبحت زوجة كأحسن مايكون الأزواج وأما عظيمة الأمومة تبعا لذلك ، فحينئذ قد يتطور وداد الشاب فيكون حبا بصورة أسرع كثيرا مما لو كان الأمر غير ذلك .

وقصة هذا الحب الساذج عرضة لأى عدد من التغيرات والتحولات . فالمال الجم الزائد عن الحاجة ، كالمال القليل الذى لا يفى بتكاليف الحياة ، يؤثر فى مجرى هذا الحب ويغير تياره . والصحة والمرض قد يقربان نهاية الغرام وثمرة اللوعة أو يبطئانها . وحالة احدى الأسرتين المالية والاجتماعية قد تؤثر فى ملاقات الحبيبين الغرامية ، اما الى أحسن واما الى أسـوأ .. والوراثة هى الأخرى .. انها قد تقلب عربة التفاح رأسا على عقب .

ان كل كائن بشرى هو على الدوام فى حالة تقلب مستمر وتغير مستديم بل ليس فى الطبيعة كلها ماهو ساكن لايجيش بالحركة ، ولا سيما الانسان

والشخصية كما ذكرنا آنفا هى الثمرة الاجمالية ــ أو المبلغ الاجمالى كما يقول التجار ــ لكيان الانسان الجسمانى والمؤثرات التى تفرضها عليه بيئته فى تلك اللحظة الخاصة .

— ٣ —
طرق الجدل والتحاور

ما هــو الجــدل Dialectics ؟ لقد جاءتنا هذه الكلمة من اليونانيين القدماء الذين كانوا يستعملونها بمعنى التحاور والتخاطب بين الناس ، حينما كان أهالى أثينا يعدون الجدل فنا عاليا رفيعا — أو — فن البحث عن الحق — وحينما كانوا يتبارون مع بعضهم البعض فى سبيل العثور على أحسن المحدثين أو خير المحاورين . وكان سقراط يقف فى الذروة بين اليونانيين جميعا بوصفه المحــدث الأكمل . ويمكننا الاطلاع على طرف من أحاديثه فى محاورات أفلاطون ، تلك الأحاديث التى تطلعنا اذا درسناها دراسة دقيقة على سر فنه . لقد كان سقراط يصل الى الحق بهذه العملية : لقد كان يقرر قضية منطقية أو موضوعا أو محمولا كما يقول المناطقة ، ثم يبحث عما يناقضها ، فاذا أراد تصحيحها على ضوء هذا النقيض اذا به يجد نقيضا جديدا لها .. ويستمر الحال على هذا المنوال .

ولننعم النظر فى هذه الطريقة أكثر مما فعلنا حتى الآن . اننا نضمن حركة الحديث اذا سلكنا خطوات ثلاثا :

الأولى : تقرير القضية المنطقية التى يسمونها الدعوى أو المطلوب (thesis)

الثانية : اكتشاف نقيض هذه القضية (antithesis) لكونه الطرف المقابل لهذه القضية أو الدعوى الأصــلية .

الثالثة : والآن يستلزم ايضاح هذا التناقض تصحيح القضية الأصــلية وصياغة قضية ثالثة وهذا هو التركيب (synthesis) (أى تأليف الشيء من مكوناته البسيطة) . وذلك لاشتماله على الدعوى الأصلية وعلى نقيضها.

فهذه الخطوات الثلاث : القضية أو الدعوى ، ونقيضها ، والتركيب ، هى قانون الحركة جميعا . وكل شىء يتحرك يناقض نفسه على الدوام ، وكل الأشياء تتغير الى عكسها عن طريق الحركة . فالحاضر يصبح الماضى ، والمستقبل يصبح الحاضر .. انه لا شىء فى هذه الدنيا الا وهو يتحرك .

ان التغير المستمر هو جوهر الوجود وروحه . وكل شىء يمضى الى عكسه فى دورة الزمن . وكل شىء يشتمل فى صميمه على ما هو نقيضه . والتحول قوة تحمل نفسها على الحركة ، وهذه الحركة نفسها تصبح شيئا مختلفا عما كانت من قبل . ان الماضى يصبح حاضرا وكلاهما يحددان المستقبل . والحياة الجديدة تنجم من الحياة القديمة ، وهذه الحياة الجديدة هى مركب من الحياة القديمة ومن نقيضها الذى قضى عليها . وهذا التناقض الذى يسبب التغير والتحول يستمر الى الابد .

ان الكائن البشرى تيه من المتناقضات الظاهرة . انه يفكر فى شىء بعينه ثم يفعل ضده فى الوقت نفسه ، وبينما هو يحب ، يعتقد أنه يكره . وبينما هو مظلوم مضطهد محقر مغلوب على أمره ، اذا هو يعترف لظالميه الذين يحقرونه وينزلون به الهوان أنهم رحماء به ، أبرار له ، وأنه يفهمهم ويقدر فضلهم !

فكيف نستطيع تعليل هذه المتناقضات ؟

لماذا تصافى زيدا من الناس فاذا هو ينقلب عليك فيعاديك ؟ لماذا يعادى الأبناء آباءهم والبنات أمهاتهن ؟

ان من الأبناء من يأبقون من منازلهم لأن أمهاتهم يأمرنهم بكنس مسكنهم الوخم القذر المكون من غرفتين اثنتين . وهذا الولد الذى يكره الكنس لا يأبى قبول وظيفة حاجب أو فراش فى محل كبير ، وهو يقبل هذا العمل راضيا مهتنا ــ وان كان واجبه فيه هو كنس المحل وتنظيف « صالاته » بل كنس الجزء من الشارع الذى يقع أمام المحل أيضا ، فلماذا ؟

وفتاة فى الثانية عشرة من عمرها تتزوج رجلا فى الخمسين من عمره ، ثم تراها راضية سعيدة بهذا الزواج .. ولص يصبح من الأغنياء الموسرين ، وأحد الأغنياء الموسرين يصبح لصا ... وفتاة نشأت فى أسرة صالحة متدينة فاذا هى تنحدر الى حمأة الرذيلة وبيوت العهر والفساد ... فلماذا ؟

ان النظرة السطحية تفسر لنا هذه الأمثلة على أنها جزء من أحجية ... جزء مما نسميه « لغز الحياة » الا أننا نستطيع تعليلها تعليلا منطقيا ، وتعليلها على هذا النحو قد يكون عملا شاقا . غير أنه عمل ليس بالمستحيل اذا تذكرنا أنه بدون هذا التناقض لا يمكن أن تكون هناك حركة ، ولا يمكن أن تكون ثمة حياة ، بل لا يمكن أن يكون ثمة هذا الكون العظيم بنجومه وأقماره وأراضيه .

« ان الشىء لا يتحرك ولا ينبعث فيه النبض والنشاط الا لسبب واحد ، وسبب واحد فحسب ، ذلك هو اشتماله فى ذاته على التناقض الذى هو عملية الحركة كلها والتطور كله » .

واليك ما كتب أدوراتسكى Adoratsky فى كتابه Dialectics أو فن الجدل :

« ان القوانين العامة للجدل قوانين عالمية شاملة ، وعلينا أن ننشدها فى حركة السدم وتطورها ... السدم النيرة الشاسعة التى لا يمكن أن يحيط بجرمها أحد ، والتى تتكون منها المجموعات النجمية السابحة فى أجواز الكون ... كما يجب أن ننشدها فى البناء الداخلى للجزيئات والذرات وفى حركة الألكترونات والبروتونات » .

ويقتبس أدوراتسكى الفقرة التالية من اشارات الفيلسوف اليونانى زينو من فلاسفة القرن الخامس (ق.م.) ، وقد كان زينو أول من وضع فن الجدل ، أو كان « أبا للجدل » كما يسمونه .

« وان السهم فى مجرى انطلاقه ، مرسوم له أن يصل الى نقطة محددة وهو

فى طريقه اليها ، وأن يحتل مكانا معينا . فاذا كان ذلك كذلك ، اذن فهو فى كل لحظة معينة يكون عند نقطة محددة فى حالة سكون ، أى حالة لا حركة فيها ، ومن ثمة لا يكون متحركا على الاطلاق . ونحن نرى لهذا السبب أن الحركة لا يمكن التعبير عنها الا اذا لجأنا الى الأقوال المتناقضة . ان السهم هو فى مكان معين ، الا أنه فى الوقت نفسه ليس فى ذلك المكان . ونحن لا نستطيع رسم الحركة وتصورها الا بتعبيرنا عن كلا هذين الاثباتين المتناقضين فى وقت واحد » .

ولنقف هنا ، ولنجمد أحد الكائنات البشرية الى درجة السكون والتوقف عن الحركة . ولنتناول بالتحليل الشامل تلك الفتاة التى هجرت أسرتها المشهورة بالتدين والورع لتكون بغيا عاهرا . انه ليس يكفى قولنا أن بعض العوامل المعينة هى التى أدت الى انحلالها وترديها فى حمأة الرذيلة . لقد كانت ثمة عوامل بلا شك ، ولكن ماذا كانت تلك العوامل ياترى ؟ هل بعض قوى ما وراء الطبيعة هى التى صنعت بها هذا ودفعتها الى ذلك الاثم ! وهل حقيقة أنها وجدت حياة العهر حياة مغرية ! ما أصعب الاجابة على ذلك بالايجاب ! لقد قرأت عن هذا الموضوع ، وسمعت عنه من أبويها ، ومن راعى كنيستها ... قرأت وسمعت ان العهر هو واحد من أخبث شرور المجتمع وأشدها امتلاء بالحيرة والمرض والرعب . لقد كانت تعلم أن القانون يقف للعاهرات بالمرصاد ، وان القوادين يسلخونهن ويمتصون عرقهن ودماءهن، وان زبائنهن ومن يشغلونهن فى بيوت الفساد على السواء يسخرونهن لملذاتهم ورغائب نفوسهم المادية الوضيعة... وكانت تعلم أخيرا، وليس آخرا ، أن العاهر مآلها الى الهجر والنسيان لتموت فريدة وحيدة ، موتة موحشة يائسة .

انه ليكاد يكون من المستحيل أن ترضى فتاة عادية سوية حسنة التربية بأن تكون عاهرة . الا أن هذه هى واحدة من أولئك السويات الحسنات التربيه قد رضيت أن تكون كذلك ، كما رضى غيرها بتلك الحياة .

فلكى ندرك الأسباب المنطقية لما أقدمت عليه الفتاة من ذلك الفعل لا بد من معرفة الفتاة ودراستها دراسة شاملة لا نستطيع بدونها أن نلمس المتناقضات الداخلية والخارجية التى تضطرب بها حياتها ، وأن نلمس الحركة التى هى الحياة بعد أن نلمس هذه المتناقضات .

ولنطلق على تلك الفتاة اسم ايرين ، ولنضع بين يديك الخطوط الرئيسية أو الاطار المادى لشخصية ايرين هذه :

الكيان الجسمانى (الفسيولوجى)

الجنس : أنثى

السن : تسع عشرة سنة

الطول : خمس أقدام وبوصتان

الوزن : مائة وعشرة أرطال

لون الشعر : بنى غامق

لون العينين : بنى

الجلد : أشقر لطيف

القامة : معتدلة

المظهر : جذاب

الاناقة : مكتملة جدا

الصحة : أجريت لها عملية زائدة دودية (المصران الأعور) وهى فى الخامسة عشرة . وهى شديدة الحساسية لأمراض البرد . وجميع أفراد عائلتها يخشون خشية شديدة من أن يؤدى هذا الى اصابتها بالدرن . وهى تبدى عدم اهتمامها بهذا الموضوع فى الظاهر ، أما فى الحقيقة فهى مؤمنة بأنها سوف تموت وهى فى سن صغيرة ، ولهذا فهى ترغب فى التمتع بالحياة ما استطاعت .

آثار الوحم والحمل فيها : لا شيء .
صنوف الشذوذ : لا شيء ، اذا صرفنا النظر عن حساسيتها
الوراثـة : بنية ضعيفة ورثتها عن أمها .

الكيان الاجتمـاعى

الطبقـة :

الوسطى . تعيش أسرتها فى سعة . يملك أبوها محلا تجاريا عاما ، الا أن المنافسة التى نشبت بينه وبين غيره من التجار أخيرا جعلته فى حال سيئة . انه يخشى ان يقضى عليه التجار الناشئون . وقد دلت الحوادث على صحة مخاوفه هذه ، الا أنه مع ذلك لا يشاء أن يشغل أسرته بها .

العمـل :

لا عمل لها .وان كان المفروض أن تساعد فى أعمـال المنزل الا أنها تفضل القراءة وتترك الحمل ليقع كله على كاهل أختها سلفيا التى تبلغ من العمر سبع عشرة سنة .

التعليم :

فى مدرسة عليا . لقد كانت تريد ترك المدرسة وهى فى السنة الثانية لولا اصرار والديها وتهديداتهما الفورية ، الأمر الذى جعلها تواصل دراستها بصورة ما ، انها لم تحب المدرسة ولا الدراسة قط . لقـد كانت تمقت الرياضيات والجغرافيا وان كانت تهوى التاريخ . وكانت أنباء الشجعان وقصص الحب والخيانات الزوجية تستهويها وتخلب لبها . وكانت تقرأ التاريخ بغزارة وان كانت لا تحب منه الا التاريخ القصصى الخيالى . ومن ثمة لم تكن التواريخ أو الأسماء تهمها .وما كان يهمها هو سحر الحوادث وبريقها،ولم تكن ذاكرتها من هذا الصنف الذى يعى ما يقرأ ولا يزال يذاكره ويحفظه . وكانت عاداتها القذرة التى تشبه عادات الفعلة مثار نزاع مستمر بينها وبين المدرسين .وكانت

أناقتها الجسمانية تتنافى وكتابتها وانشاءها المملوءة بالتشطيب والأخطاء الاملائية وكان يوم التخرج أسعد أيام حياتها .

الحياة المنزلية :

كلا والديها عائشان . عمر أمها حوالى ثمان وأربعين . وأبيها حوالى اثنتين وخمسين . لقد تزوجا فى سن متأخرة وكانت حياة أمها تنتابها اعواصف من حين الى حين . كانت لها قصة حب دامت عامين ونصف عام ثم هجرها حبيبها بعد ذلك الى امرأة أخرى فحاولت الانتحار لولا أن أنقذها أخوها وهى تفتح أنابيب الغاز على نفسها فى الحمام . أصابها انهيار عصبى فأرسلها أبوها الى احدى عماتها للاستجمام واسترداد صحتها ، فمكثت هناك عاما كاملا وعادت اليها صحتها . ولقيت ثمة الرجل الذى هو الآن زوجها . لقد تمت خطبتها بالرغم من أنها لم تحبه . لقد جعلتها كراهيتها للرجال لا تبالى بشخصية الرجل الذى تزوجته . أما هذا الرجل فقد كان على العكس منها ساذجا طيب القلب فخورا بأن مثل تلك الفتاة الجميلة قد ارتضته زوجا لها . انها لم تخبره قط بقصة غرامها السابق ، وان كانت لم تهتم بأن يكتشفها هو . أما هو فلم يحاول أن يعرف من ذلك شيئا ، مهما كان .. ماضيها لا يهمه . وكان حبه لها شديدا وان لم تكن بالزوجة المثالية أول الأمر .

ثم تغيرت حالتها تغيرا تاما بعد أن ولدت أيرين . فقد أخذت تهتم ببيتها وطفلتها .. بل بزوجها أيضا . الا أن مرارتها التى عانت منها الأمرين سنين طويلة أخذت الآن تؤلمها . وقد قرر الأطباء أنها لن تشفى الا اذا أجريت لها عملية جراحية ، وقد جعلها ذلك عصبية سريعة التهيج شديدة الانفعال . انها لم تعد تهوى القراءة كما كان شأنها من قبل — حتى الجرائد .. فقد انقطعت عن قراءتها . انها لم تتعلم الا هذا التعليم الذى تلقته فى مدرسة أولية ، ومن ثمة فقد كانت تحلم بأن تذهب ايرين الى الجامعة ، ولكن مقت ابنتها للتعليم بدد هذا الحلم .

لقد أهملت تربيتها اهمالا محزنا ، وهى تعزو الى اهمـال والديها هذه الخطوة العاثرة التي اصابتها فى حداثتها . لقد كان من أثر هذا أنها راحت ترقب ابنتها ايرين وتشرف عليها اشرافا شديدا فى كل خطوة تخطوها ، مما كان مثارا للخصام الدائم بين الأم وبين ابنتها . فايرين تكره أن يراقبها أحد لكن أمها تصر على أن هذه الرقابة ليست من حقها فحسب ، بل انها واجبـها المقدس .

ووالد ايرين من أصل اسكتلندى ، وهو رجل مقتصد ، الا أنه يجارى عائلته فلا يبخل عليها بما يسد احتياجاتها . وايرين هى شغله الشاغل وحبيبته المدللة وصحتها تشغله دائما . وفى كثير من الأحيـان ينحاز الى جانبها فى منازعاتها مع أمها ، وان كان يعلم أن قصد زوجته فى تلك المنازعات هو قصد طيب على كل حال . ومن ثمة فهو يوافق على وجوب رعاية ايرين وعدم ترك حبلها على غاربها . ولقد آلت اليه محلات أبيه التجارية حينما توفى أبواه ، وأصبح المالك الوحيد لها . وهو أيضا لم يذهب الا الى المدرسة الأولية ، ولا يقرأ الا صحيفته المحلية .

وكان أبواه من أنصار الحزب الجمهورى ، ومن هنا شب على غرارهما ، وكان الناس اذا سألوه عن سبب انتمائه الى هذا الحزب لم يستطع ابداء أى سبب لعقيدته السياسية . وهو شديد الأيمان بربه وببلاده ثم هو رجـل ساذج شديد السذاجة وميوله فى منتهى السذاجة أيضا ، وهو يمد الكنيسة بمعونة سنوية معتدلة مما جعل الناس يولونه الاحترام البالغ .

نستنتج من هذا . ان ايرين أقل من المستوى العادى .

الدين :

تابعة للكنيسةالمشيخية ، اللا أدرية ، وقلما تفكر فى الأمور الدينية ـــ وهى مشغولة بنفسها عن كل شيء .

الهيئة الاجتماعية :

عضو فى جماعة غنائية وعضو فى « نادى سوناتا ضوء القمر الاجتماعى » حيث يجتمع الشباب للرقص وممارسة الألعاب الرياضية . وفى بعض الأحيان تنحط هذه الألعاب فتتحول الى حفــلات مغازلة وتدليــل سافر . الجميع معجبون برشاقة ايرين وأناقتها وحسن دلها . وهى تجيد الرقص ولا شىء غير الرقص . وعبارات الثناء العاطر التى تتلقاها هنا من أجل رقصها تغريهــا بالسفر الى نيويورك واحتراف الرقص . ولا ينتج عن هذا بالطبع حين تذكره لأمها الا نشوب معارك حامية بينهما . ورغبة أمها فى تبديد أحلامها راجعــة الى ما تخشاه مما عسى أن يصيب أخلاق الفتاة من أذى بسبب حياتها الحرة السائبة فى مدينة كبيرة مثل نيويورك ، وما عسى أن ينتج من ذلك من الاضرار بصحتها ، وان كانت مسألة الصحة تأتى فى المنزلة الثانية فى نظر الأم بعــد مسألة الأخلاق . صمتت ايرين فلم تعد تجسر على فتح هذا الموضوع مرة أخــرى .

ايرين غير محبوبة من أترابها بخاصة . وبلذها بعض الشىء الاشتراك فيما تلوكه الألسن من شائعات السوء .

النشاط السياسى :

لا شىء . انها لا تكاد تفــرق بين نزعات كل من الحزبين الجمهــورى والديموقراطى ، ولم تكن تعرف أن ثمة أحزابا غير هذين .

تســـــلياتها :

السينما والرقص . انها مشغوفة بالرقص . وتدخن خفية .

قراءاتهـــــا :

المجلات الرخيصة . القصص الغرامية . القصص الخيالية . أنباء السينما .

الكيــان النفسى (الســــيكلوجى)

الحياة الجنسية :

لها قصة حب مع «جمى» أحد أعضاء النادى تثبت أن مخاوفها من أن بعض

البخت الأسود يتهددها لا أساس لها . انقطعت صلتها به الآن لأنه رفض صراحة أن يتزوج منها حينما حسبت أنها قد حملت منه . ولم تهتم هي برفضه هذا ولا سيما منـذ كانت لا تزال تحلم بالذهاب الى نيويورك لتنضم الى احدى فرق الانشاد أو فرق الرقص . لا يزال شغلها الشاغل هو ظهورها أمام المعجبين لكى ترقص لهم .

مبدؤها الأخلاقى :

لا عيب مطلقا فى أى صلة جنسية ما حذر الانسان على نفسـه من ذلك الاتصـال .

أطماعهـا :

الرقص فى نيويورك . منذ أكثر من سنة وهى تدخر مصروف يدها ــ اذا لم تعد لها حيلة أخرى فليس أمامها الا الهرب ـــ ان رفض «جمى» الزواج منها قد سرها كثيرا فهى لا تتصور كيف تستطيع حياة الزوجية وتجعل وظيفتها الأساسية هى حمل الأطفال ــ انها توجس خيفة من أن تقضى حياتها حتى الموت فى تلك المـدينة البغيضة بلينزفيل التى لا تصلح لأغراض المعيشـة والحياة ــ لقد ولدت فى تلك المدينة ونشأت فيها وهى تعرفها (طوبة طوبة.) وبالأحرى تعرفها ركنا ركنا ــ انها تشعر بأنها حتى اذا اخفقت كراقصـة فمجرد بعدها عن بلينزفيل كفيل بأن يجعلها سعيدة .

خيبـة الآمال :

لم يسبق أن تلقت دروسا فى الرقص لعدم وجود ستوديو فى المـدينة ، وارسالها الى مدينة أخرى لهذا الغرض يجشم والدها نفقات لا يحتملها . لقد عقدت على هامتها هالة مفجعة ومع ذلك فهى تتهم أسرتها بأنها تضحى بحياتها لصالح هذه العائلة .

طبعـها :

• حادة الطبع وأقل اثارة تخرجها عن طورها . حقود ميالة الى الأخذ بالثأر

ومغرمة بالمباهاة وحب التفاخر . لكنها حينما مرضت أمها أذهلت المدينة كلها بولائها وتكريس وقتها كله لخدمتها . لقد أصرت على ملازمتها حتى شفيت تماما . لما مات كنارها وهى فى الرابعة عشرة حزنت عليه حزنا ممضا ولم تتعز عنه بشىء أسابيع طويلة .

موقفها من الحوادث :

مكافحة لا تسلم .

عقدتها النفسية :

مركب الاستعلاء .

معتقداتها الخرافية :

رقم ١٣ ــ اذا حدث حادث غير سار يوم الجمعة فانها تعتقد أن لابد سوف يحدث لها حادث غير سار خلال الأسبوع .

تفكيرها :

حسن .

والدعوى المنطقية (thesis) فى هذه الحالة ستسفر عن رغبة الوالدين فى تزويج ايرين تزويجا مفيدا بقدر المستطاع .

أما نقيض الدعوى (antithesis) فسيكون عزم ايرين على عدم الزواج اطلاقا . وان تكون راقصة بأى ثمن .

أما التركيب المنطقى (synthesis) فهو هذا القرار أو الحل : هرب ايرين حيث تجد نفسها أخيرا من بنات الشوارع .

الخلاصـــــــــــــة

كانت ايرين بدلا من ذهابها الى جماعة الغناء انما تذهب للقاء هذا الشاب الحدث . وتلقى فتاة أمها فى الشارع فتسألها بسلامة نية عن سبب انقطاع ايرين عن الحضور الى الجمعية ، فلا تستطيع الأم الا أن تخفى دهشتها ، لكنها تقول للفتاة ان ايرين كانت متوعكة قليلا فى تلك الأيام . ثم تلقى ابنتها

فى المنزل . ويكون لقاء مرعبا وتثور الشكوك فى قلب الأم وتعتقد أن ابنتها لم تعد عذراء ، وترغب فى تزويجها بأسرع ما يمكن لكاتب يعمل فى متجر والدها .. وتدرك ايرين قصد أمها فتعتزم الهرب لتحقق مطامحها وحلمها القديم . وتقصد الي المسرح لكنها لا تجد لها عملا فيه ، ولما لم تكن لهاحرفة ترتزق منها فان الحاجة الملحة تلجئها الى حياة الدعارة .

ان فى الدنيا آلافا من البنات يهربن من آلاف البيوت ، وهن بالطبع لا يصبحن بغايا جميعا ، وذلك لأن تكوينهن الجسمانى والذهنى والاجتماعى يختلف عن تكوين ايرين وغير ايرين اختلافا شاسعا . وما خلاصتنا هذه الا صورة واحدة تصور لنا كيف ينتهى الحال بفتاة من أسرة محترمة الى احتراف البغاء .

والآن : لنفرض أن فتاة حدباء قد ولدت فى هذه الأسرة نفسها .. فهذه الفتاة لا يمكن أن تعطينا ذلك النمط من الصراع الذى قدمته لنا ايرين . وذلك لأن الشخص المشوه أو المصاب بعاهة يمكن أن يصنع شيئا آخر حينما تلم به أزمة من الأزمات .. والشخصية التى تتناولها هنا لابد أن تكون ذات شكل جميل قمين بأن يجعلها تفكر فى أن تكون راقصة . ان ايرين فتاة مترفعة ، والشخص المتواضع أو الشاكر المعترف بالجميل قد يفرح ويشكر ربه على ما أولاه من نعيم الحياة ، وهو لا يمكن أن يفكر فى الهرب ، ومن ثمة فمما لابد منه أن تكون ايرين فتاة متأبية مترفعة . ان ايرين فتاة تافهة سطحية ، ولو أن فتاة أخرى فى موضعها لأمكن أن تكون فتاة ذكية مفكرة ذات فهم وود وجاذبية ـ لقد كان من الممكن أن تغضى عن عيوب أمها ، تلك العيوب البسيطة الظاهرة ، وأن تساعدها وتعالج ما تقع فيه من أخطاء بلباقة .. انه لم يكن ثمة قط ما يضطرها الى الفرار .

ان ايرين فتاة ذات خيلاء وبنفسها معجبة . وهى لكثرة ما صافح أذنيها من عبارات المدح والثناءتظن أنها تستطيع الرقص والغناء أكثر مما تحسن منهما

بالفعل وهى لا تجفل من فكرة الهرب لاعتقادها أن نيويورك تنتظرها بذراعين مفتوحتين .. لهذا فلا بد أن تكون ايرين فتاة ذات خيلاء .. وبنفسها معجبة .

وايرين أنثى ناضجة كاملة التكوين الجسمانى .. ولها معجبون يولونها التدليل والتحبب .. ثم هى لها مغامرات جنسية عرفت كيف تتجنب فيها الفضيحة وانجاب الأطفال . ومن هنا لم يكن غير طبيعى بالنسبة اليها ان تنحدر الى حياة الدعارة بعد اذ لم يكن أمامها طريق غير هذا الطريق . لقد كان طريقا سهلا وفيه مخرج لها مما كانت تعانيه من عسر وضيق مالى ، وأيسر عليها من طريق الانتحار ولكن .. لماذا لم تعد أدراجها الى بلدتها بلينزفيل ؟ لعل تفاخرها وتباهيها فى الماضى ، ثم ترفعها واستعلاءها على أولئك الذين كانوا هناك هو الذى نفى عنها تلك الفكرة ، وجعلها لا تؤثر هذا الحل . وهذا هو الذى من أجله وجب أن تكون فتاة مستعلية مترفعة مولعة بالتباهى والتفاخر الكاذب .

ولكن لماذا جعلتها يا كاتب المسرحية تصير الى حياة العهر ؟ لأنك مضطر بحكم مقدمتك المنطقية — أعنى الفكرة الأساسية لمسرحيتك — أن تجد فتاة تتردى فى حمأة الرذيلة لأنها لم تجد مصدرا آخر من مصادر الرزق غير هذا المصدر الكريه .. وايرين مثل من أمثال أولئك الفتيات .

ونحن لا ننكر أن ايرين كان يمكنها أن تحصل على عمل كخادمة أو كبائعة ، وان تحتفظ بهذا العمل الى حين ، ثم تفقده لعدم صلاحيتها لأمثال هذه الأعمال . بل أنت تستطيع بوصفك كاتبا مسرحيا أن تجعلها تحاول كل وسيلة ممكنة لتتلافى احتراف البغاء . الا أنها يجب أن تتردى فى هوته ، لا لأن الكاتب المسرحى يريد لها ذلك ، بل لأن تكوينها لا يمكن أن يؤدى الى خير بالرغم من الفرص المتاحة لها . وهى اذا ، استطاعت أن تتلافى ما قدر لها من هذا المصير كان لابد للكاتب من أن يبحث لمسرحيته عن فتاة غيرها

ترشحها مؤهلاتها لتطبيق المقدمة المنطقية الأصلية التى اتخذها الكاتب فكرة أساسية لروايته . ويجب أن يتذكر الكاتب أن الفتاة لها مثلها ومقاييسها الذاتية ، وأنه لا يصح أن يحكم عليها بمقاييسه هو . ولو كان لها عقله الراجح المفكر الثاقب لما وجدت نفسها مطلقا فى مثل هذا المأزق الحرج . لكن ايرين فتاة ذات خيلاء مزهوة بنفسها ، سطحية ، فخور ، وهى تخجل من الاعتراف بالهزيمة ، ثم هى آتية من بلدة صغيرة يستطيع كل انسان فيها أن يعرف ما يحدث لأهلها جميعا .. ثم هى قد لا تستطيع مواجهة أترابها أو أن تتحمل ما يخفونه من سخرية بها .

ان واجبك يقتضيك أنت أيها الكاتب المسرحى أن تستقصى جميع الاحتمالات ثم ترينا بعد ذلك بطريقة منطقية كيف وجدت الفتاة طريقها الى هذا النمط من الحياة الذى كان أقصى أمانيها أن تتجنبه والا تتردى فيه . أنك أنت المطالب بأن تبرهن على أنه لم يكن أمامها الا أن تسلك هذا الطريق ، فاذا كنا نشعر لأى سبب من الأسباب أن العهر لم يكن هو الطريق الوحيد الذى كان فيه مخرج لايرين من ضيقها فانك تكون قد أخفقت كصانع ماهر وككاتب مسرحى .

ولأن جميع الصراع نبت من أساس الشخصية المادى والبيئى يكون هذا هو الطريق المنطقى . لقد جعلها التناقض الملازم الغريزى تصنع ما صنعت

ويستطيع الكاتب المسرحى بالطبع أن يبدأ مسرحيته بعقدة أو فكرة ، لكنه يجب بعد هذا أن يصوغ المقدمة المنطقية التى تبلور عقدته أو فكرته وبهذه الطريقة لن تكون العقدة أو الفكرة منفصلة عن التمثيلية ككل قائم بذاته . بل تكون جزءا منها لا يتجزأ .

لقد كتب فرانك س . نجت F. S. Nuget الناقد السينمائى السابق لجريدة النيويورك تيمز .. كتب فى السابع عشر من فبراير سنة ١٩٣٩ عن قصة سينمائية اسمها : خلقا لبعضهما (١) وهو فى منتهى الدهشة يقول بعد أن

---

(1) Made for Each Other.

لخص قصة الفيلم : فهذه هي قصة الفيلم .. القصة التي تحدث بشكل أو بآخر لأي شاب وفتاته منذ أن وجدت الدنيا وحيث يوجد شاب وفتاة . ان المؤلف (مستر سورلنج) لم يقل فيها شيئا جديدا ، ولم يأخذ فيها موقفا مؤيدا أو معارضا ، ولم يلق أي شعاعة من الضوء على الطريق المظلم الذي يسير فيه قضاء الانسان وقدره . انه لم يزد على أن وجد اثنين ظريفين من الشباب ، فتى وفتاة ، أو أنه تركهما يلقيان بعضهما البعض ثم تركهما بعد ذلك للطبيعة تجري فيهما تجاربها . ان هذا اجراء غير مألوف في كتابة قصة السيناريو . والذي جرى عليه العرف في الكتابة للسينما هو أن يطرح الكتاب الطبيعة جانبا ثم يفكرون للناس فيما ينبغي أن يفعلوا من أخبث الأفعال . ولكن .. كم هو مدهش أن يكون السلوك الانساني العادي جميلا شائقا على هذا النحو الذي في تلك القصة !

نعم . انه مدهش حقا ، ولا سيما اذا ترك الكتاب المسرحيون شخصيات تمثيلياتهم تفسر لنا بنفسها ودون تدخل منهم الطريق الذي تسير فيه الى قضائها وقدرها .

- ٤ -

نمـــــو الشخصـــــية

« ان الشيء الوحيد الذى يعرفه الانسان حق المعرفة عن الطبيعة البشرية هو أنها تتحول وتتبدل . والنظم التى تفشل هى تلك النظم التى تعتمد على ثبات الطبيعة البشرية وليس على نموها وتطورها » .

أوسكار ويلد

« روح الانســـان فى ظل الاشتراكية »

وواجب عليك ، بصرف النظر عن الوسيلة التى اخترتها للكتابة ، ســـواء أكانت هذه الوسيلة هى القصة أم الأقصوصة أم المسرحية أم أى شيء آخر.. واجب عليك أن تلم بشخصياتك الماما كبيرا وأن تحيط بهم احاطة واسعة كما يجب ألا تقتصر معرفتك لهم على ماهم اليوم فقط بل لابد من معرفة ماسوف يكونون غدا ، بل بعد سنوات منذ اليوم .

ان كل شيء فى هذه الدنيا يتبدل ويتحول ـ وينطبق هذا على الكائنات البشرية كما ينطبق على كل شيء آخر . والشخص الذى كان شجاعا جرىء القلب منذ عشر سنوات قد يكون جبانا منخوب الهمة الآن ، وذلك لأسباب كثيرة مختلفة ، كالسن والتحلل الجســـمانى وتبدل ظروفه الماليـــة وما الى ذلك كله .

ولعلك تزعم أنك تعرف شخصا ما لم يتغير عما عهدته قط ، ولن يتغير أبدا ولكن .. لا .. فمثل هذا الشخص لم يوجد يوما ما .. ولن يوجد أبدا . ان أحدنا قد يحتفظ فى الظاهر بآرائه الدينية والسياسية دون أن يعتورهاتبديل أو تغيير سنوات طويلة . الا أن التقصى الدقيق لابد أن يسفر عن أن آراءه ومعتقداته هذه اما أنها أصبحت أعمق تأصلا واما أنها أصبحت آراء فطيرة ومعتقدات سطحية . لقد مرت بمراحل كثيرة ، وألوان من الصراع لا عدد

لها ، وهى ستستمر فى هذا وذاك طالما ظل حبهما على قيد الحياة .. وعلى هذا فالانسان لا ينفك يتحول ويتبدل ويعتوره التغيير مهما ظننت غير ذلك .

والحجر نفسه يتبدل ويتحول ، وان كنا نحن لا نلاحظ ذلك . والكرة الأرضية تمر بعملية تحول بطيء مستمر .. وكذلك الشمس .. والنظام النجمى .. والكون كله . والأمم تولد ثم تدرك طور البلوغ فدور الكهولة ثم تشيخ ، ثم تموت اما موتا عنيفا واما بأن تتحلل تحللا بطيئا .

فلماذا يكون الانسان اذن هو الشيء الوحيد فى الدنيا الذى لا يتحول ولا يتبدل ؟ هذا محال وأمر لا يقبله العقل !

انه ليس ثمة الا مجال واحد تتحدى فيه الشخصيات الروائية قوانين الطبيعة فلا تتحول ولا تتبدل ولا ينتابها التغيير .. ذلك هو مجال الكتابة الروائية . وطبيعة الشخصيات الثابتة التى لاينتابها التغيير هى التى تجعل الكتابة روائية هكذا . واذا كانت شخصية ما ، فى قصة أو أقصوصة أو تمثيلية تحتل فى نهاية هذه الأعمال نفس المكان الذى كانت تحتله فى أولها، كانت القصة أو الأقصوصة أو التمثيلية شيئا رديئا ولابد .

والشخصية الروائية تقف مكشوفة عارية عن طريق الصراع . والصراع يبدأ بقرار أو حكم حاسم جازم . والقرار أو الحكم الحاسم الجازم يتخذ على ضوء مقدمة تمثيليتك المنطقية .. أعنى فكرتها الأساسية . والقرار الذى يتخذه صاحب الشخصية الروائية يؤدى بالضرورة الى صدور قرار آخر يواجهه به خصمه ، وهذان القراران اللذان ينتج أحدهما من الآخر هما اللذان يدفعان التمثيلية الى غايتها النهائية .. أى الى اقامة الدليل على صحة المقدمة والبرهنة على سلامة الفكرة الأساسية .

ان العالم لم يشهد بعد ذلك الانسان الذى يمكنه أن يظل هو هو ، دون أن يلحق به تغيير أو يصيبه تبديل بالرغم من سلسلة حوادث الصراع التى

تمر بها حياته وتنصب فوق رأسه فتؤثر فى أسلوب حياته . انه ولابد يتأثر ويغير نظرته ووضعه ازاء الحياة .

ان الجثة الميتة نفسها هى فى حالة تغير : انحلال . وأى انسان وهو يحاورك ويداورك ، محاولا اقناعك بثباته على المبدأ وعدم تحوله عنه ، هو فى الحقيقة يتحول ويتبدل من حال الى حال .. انه يكبر بما أضيف اليه من دقائق وثوان .. انه يطعن فى العمر .

وعلى هذا ففى وسعنا أن نقول ونحن آمنون مطمئنون ان أية شخصية فى أية صورة من الصور الأدبية لا ينتابها تغيير أساسى فى ذاتها هى شخصية رسمت رسما رديئا . بل فى وسعنا أن نذهب أبعد من هذا فنقول ان الشخصية اذا لم يمكن أن تتغير فان أى موقف يضعها فيه الكاتب يكون موقفا غير حقيقى ولا واقعى .

وهذه « نورا » بطلة مسرحية ابسن « بيت دمية » التى نراها فى أول الرواية « اللعبة التى لا عقل لها » لزوجها هالمر ، « وعصفوره المغرد » تصبح وقد قذف بها فجأة الى كمال النضوج وزهرة الرشد .انها تدهش فى أول الأمر ثم تصدم ثم توشك أن تتخلص بالانتحار من حياتها .. ثم تثور آخر الأمر .

واليك ما يقوله آرشر فى ذلك :

« اننا قد لانجد فى المسرحيات الحديثة كلها شخصية تتطور بهذه الصورة المفزعة ، وبالمعنى العادى الذى نفهمه من كلمة التطور ، لهذه الشخصية « نورا » من شخصيات ابسن » .

وتستطيع أن تتناول أية مسرحية عظيمة عظمة حقيقية لتجد أن تلك النقطة واضحة فيها وضوحا كبيرا .. اننا نجد ذلك فى رواية طرطوف لموليير ، وفى تاجر البندقية وهاملت لشكسبير ، وفى ناثان الحكيم من روايات لسنج ، وفى ميديا ليوريبيدز .. فهذه الروايات كلها مبنية على التغير المستمر فى بناء الشخصية ، وتطورها الذى لا يقف ، تحت وطأة الصراع الدائم .

ومأساة عطيل تبدأ بالحب ثم تنتهى بالغيرة والقتل والانتحار . والجلف The Bear تبدأ بالشحناء والبغض ثم تنتهى بالحب .

وهدا جابلر Hedda Gabler تبدأبالأنانية ثم تنتهى بالانتحار

وماكبث Macbeth تبدأ بالطمع والطموح ثم تنتهى بالقتل

وبستان الكراز Cherry Orchard تبدأ بعدم الشعوربالمسئولية ، ثم تنتهى بضياع الأملاك

ونزهة Excursion تبدأ بتمنى تحقيق حلم وتنتهى بالاستيقاظ على الحقيقة

وهاملت تبدأ بالشك وتنتهى بالقتل .

وبنات مامبا Mamba's Daughters تبدأبغضب شديدوتنتهى بقتل وانتحار

والطريق المسدود Dead End تبدأ بالفقر وتنتهى بالقتل

والرباط الفضى Silver Cord تبدأ بالتسلط والسيادة وتنتهى بالتحلل

وزوجة كريج Craig's Wife تبدأ بالريبة الشديدة وتنتهى بالوحشة

والانتظار من أجل كلفتى Waiting for Clefty تبدأ بعدم التيقن وتنتهى بالاقتناع والادانة .

والضربة القاصمة The Big Blow تبدأ بالخصومة واليأس وتنتهى بالوحدة والأمل

ويالها من حياة What a Life تبدأ بقبول الاخفاق والتسليم به ثم تنتهى بتفتح الثقة بالنفس .

ومقدمة للمجد Prologue to Glory تبدأ بعدم تحديد الهدف ثم تنتهى بالاتجاه اليه .

والأستاذ ماملوك Professor Mamlock تبدأ بالعزلة وتنتهى بالنضال الجماعى .

فالشخصيات فى جميع هذه الروايات تسير بلا هوادة من حالة من حالات الذهن الى حالة أخرى . انها تضطر اضطرارا الى التحول والنمو والتطور ـ

بسبب أن الكتاب المسرحيين قد جعلوا لهم مقدمات منطقيـة ، أى أفكارا أساسية واضحة محددة المعالم ووظيفتهم الأولى أو واجبهم الأساسى هو أن يقيموا الحجة عليها وان يؤيدوها بالأدلة والبراهين .

ان أحدنا اذا وقع فى خطأ فهو دائما يتبع هذا الخطأ بخطأ آخر ، والخطأ الثانى ينجم عادة من الخطأ الأول ، كما ينجم الثالث من الثانى وهكذا . وقد ارتكب أورجون فى ملهاة طرطوف خطأ شنيعا بأخذه طرطوف وخلطه بآل بيته ، ايمانا منه بورعه وتقواه ونقاء سريرته ، أما الخطأ الثانى فهو ائتمانه طرطوف على هذا الصندوق الصغير ، المحتوى على تلك الأوراق التى اذا اخرجت من الصندوق ورآها النور لأمـكن « بشىء أعرفه أنا أن تكلفه ، صديقى كل مايملك ، بل تكلفه ـ اذا أمسك به ـ رأسه نفسه » .

لقد كان أورجون يثق فى طرطوف ثقة عمياء ، لكنه الآن ، وقد عهد اليه بهذا الصندوق يعرض للهلاك حياة انسانية . وانتقال أورجون هنا من الثقة فى طرطوف الى الاعجاب به واضح لاخفاء فيه . وتعمق فى تصوير الشخصية يجارى كل خط من خطوطها الأخرى .

طرطوف : ان الصندوق مخبوء جيدا ـ وتستطيع أن تطمئن عليه كما أنا مطمئن .

أورجون : ياأعز أصدقائى ! ان مافعلته هو فوق كل شكر . لقد مزجنا ببعض فأصبحنا أوثق صلة عما كنا من قبل .

طرطوف : لا شىء فى الدنيا يستطيع أن يفعل ذلك .

أورجون : بل فيها شىء واحد يستطيع أن يفعله ، كما رأيت أنا الساعة . وذلك اذا أمكن انجاز هذا الشىء .

طرطوف : هذا كلام ملغوز يا أخى .. وضح أرجوك وضح .

أورجون : لقد قلت منذ لحظة ان ابنتى فى حاجة الى زوج يستطيع أن يجنبها الزلل ويقيها العثرات .

طرطوف : حقا قلت هذا ــ ولا أظن أن فتى لا شأن له الا بأمور هــذه الدنيا ولا يفكر الا فى بهارجها مثل مسيو فالير ..

أورجون : ولا أظن هــذا أيضا ــ وهذا هو ما أخذ أخــيرا يؤرقنى ويثقل على صدرى ــ ان ابنتى لا يمكن أن تجد لها راعيا آمن عليها ولا ألطف بها فى مهاوى هذه الحياة منك يا صديقى المحبوب !

طرطوف : (الذى يستدير الى خلف بلباقة فى هذه اللحظة) اذن .. فأنت تقصدنى أنا أيها الأخ . أوه .. لا .. لا !

أورجون : ماذا . أترفض أن تكون زوج ابنتى ؟

طرطوف : بل هذا شرف لم أحلم قط بالطمــوح اليه ، ثم .. ان هناك ما يجعلنى أحسب أننى لم أحظ بشىء من المحبة يوما فى عينى الآنسة ماريان.

أورجون : هذا لا أهمية له ما دامت هى قد وجدت هذا الحب فى عينيك أنت لها ياعزيزى .

طرطوف : ان العيون العالقة بالسماء أيها الأخ لاتهتم بالجمال الذى يفنى!

أورجون : هذا صحيح أيها الأخ ــ صحيح . ولكن أيمكن أن تتخذ هذا سببا لرفض عروس ليست عاطلا من الحسن والجمال !

طرطوف : (الذى يشك فى امكان أن زواجه من ماريان قد يساعد مقاصده من ألمير) أنا لايمكننى أن أقول هذا : لقد تزوج كثير من رجال الدين الأتقياء عذارى ذوات حسن وجمال ، ومع ذلك لم يأثموا .. الاأننى .. ولأكن صريحا معك .. أخشى أن يكون زواجى من ابنتك مما لا ترضى عنه مدام أورجون على الاطــلاق .

أورجون : وماذا لو كان هذا ؟ انها ليست الا زوجة أبيها .. ثم ان موافقتها أمر لا حاجة لنا اليه . ويمكننى أن أقول ان ماريان سوف تتحف زوجهــا بمهر ضخم ، الا أن هذا أمر لا يهمك يا عزيزى .

طرطوف : وكيف بالله عليك ؟

أورجون : لأن مايهمك ، كما هو عشمى ، هو أنك برفضك يدها سوف تخيب أملى بصورة محزنة .

طرطوف : لو تذكرت ذلك يا .. أخى

أورجون : وأكثر من ذلك .. بل سوف أشعر أنك تعد هذه الرابطة مما لايتفق ومقامك !.

طرطوف : بل أنا الذى لست من مقامك (وهنا يقرر أن يقبل العرض) ولكنى .. سوف .. لأن هذا خير لى من أن تسىء بى الظن .. سوف أتغلب على ترددى .

أورجون : اذن .. فأنت تقبل أن تكون صهرى ؟

طرطوف : مادمت تريد هذا .. لأنى .. من أنا حتى آبى عليك ماتريد ؟

أورجون : لقد جعلتنى انسانا سعيدا مرة أخرى (يتناول الجرس ويدقه) سأرسل الى ابنتى لأخبرها بما رسمته لها .

طرطوف : (ذاهبا الى الباب على اليمين) وأنا استأذنك فى الانسحاب(ثم يقول وهو عند الباب) واذا كان لى أن أبدى رأيا .. يكون من المستحسن، وأنت تعرض هذا الموضوع عليها ألا تهتم بذكر شىء مما عسى أن يكون لى من محاسن قليلة ، قدر اهتمامك بالتأكيد لها أن هذه هى مشيئتك بوصفك أبا (ينصرف) .

أورجون : (لنفســه) ياللرجل المتواضع !

* * * *

أما غلطة أورجون الثالثة فهى محاولته قهر ابنته على الزواج من هــذا الوغد .. وغلطته الرابعة هى عهده الى طرطوف بادارة جميع أملاكه وحرية التصرف فيها . واعتقاده مخلصا أنه سوف ينقذ له ثروته من عائلته التى تريد تبديدها كما يؤمن هو . وهذه هى أشنع أخطائه جميعا ، فلقد حدد بهامصيره، وقضى بها على نفسه القضاء المبرم . الا أن مادة السخرية فى هذه الغلطة هى

أنها نتيجة طبيعية لغلطته الأولى ، أجل . فأورجون ــ كما لا يخفى ــ قد أخذ يتنقل من ايمانه الأعمى بطرطوف الى أن أزيح الستار عن عينيه فعرفه على حقيقته . وقد وصل موليير الى ذلك بتطوير شخصية أورجون فى هذا الطريق خطوة فخطوة .

أنك حينما تبذر بذرة فى تربة حديقتك ، فانها تبدو لك كأنها تظل نائمة الى حين . أما الذى يحدث فهو أن الرطوبة تدب فيها فى الحال فتأخذ قشرتها تلين ، وبذلك يمكن للمادة الكيمائية الموجودة فى البذرة والمواد الكيمائية التى تمتصها البذرة من التربة ، أن تدفع بذرتك الى النماء وشق التربة والظهور على سطحها .

ان التربة الملقاة فوق البذرة أصلب من أن تسمح لها بالنفاذ منها ، ولكن هذه الصلابة ، هذه المقاومة التى تلقاها البذرة من التربة تضطر النبتة الصغيرة الى استجماع قوتها لخوض تلك المعركة ، فمن أين لها تلك القوة الاضافية ياترى ؟ انها بدلا من أن تناضل التربة الخارجية نضالا لن تكون له نتيجة نراها ترسل جذورا أخرى وشعيرات رفيعة تنشرها فى أجزاء التربة الداخلية نفسها لتجمع لها غذاء أكثر ، وبالتالى قوة أوفر . وبهذا تستطيع النبتة آخر الأمر شق سطح التربة الصلب والنفاذ الى أشعة الشمس .

والعلماء يحدثوننا فيقولون أن حسكة ــ أى شوكة ــ واحدة تحتاج الى عشرة آلاف بوصة من الجذور لكى تحمل ساقا طولها ثلاثون أو أربعون بوصة فقط ، وتستطيع أن تحزر من هذا كم من آلاف الحقائق يجب أن يلم بها الكاتب المسرحى لكى يرسم شخصية واحدة من شخصيات روايته .

فدعنا ــ على سبيل التمثيل ــ نجعل شخصا من الناس يقوم عندنا مقام هذه التربة من الأرض . فنحن نبذر فى ذهنه بذرة صراع موشك أن ينشب ؛ وليكن نوع هذا الصراع طمعا أو طموحا مثلا . فالبذرة ستنمو فى ذهنه . بالرغم من أنه ربما رغب فى أن يخمدها ويقضى عليها . ولكن القوى الكامنة

فى أعماقه ، وخارجه أيضا ، سوف تحدث فيه ضغطا لاينفك يزداد ثم يزداد حتى تصبح بذرة هذا الصراع قوية قوة كبيرة كافية لأن تجعل البذرة ــ أعنى النبتة التى نبتت منها ــ تشق تربة رأسه الصلبة العنيدة . وهنا يكون هو قد انتهى الى قرار ، وهو الآن يعمل وفقا لقراره هذا .

ان التناقض القائم فى ذهن هذا الشخص ، ثم التناقض الناشب من حوله ، يخلقان قرارا وصراعا . وهذان بدورهما يضطران الى اتخاذ قرار جديد ويزجان به الى صراع جديد .

وأى كائن بشرى محتاج ولابد الى ألوان كثيرة من الضغط قبل أن يتمكن من اتخاذ قرار فى أى أمر الأمور ، ولكن الأنواع الرئيسية ، أو المجموعات الأساسية من ألوان هذا الضغط هى ــ كما ذكرنا آنفا ــ المقومات الثلاثة المادية الجسمانية والاجتماعية والنفسية . ومن هذه القوى الثلاث تستطيع أن تصنع مركبات لا حصر لها .

وأنت اذا زرعت ثمرة من ثمار البلوط ، فانك تنتظر عقلا نبتة صغيرة اولا .. ثم شجرة من شجر البلوط بعد ذلك . والشخصية الروائية هى من هذا القبيل . وأى نمط معين من أنماط الشخصية لا ينفك يتطور ثم يتطور ، سالكا طريقه الخاص ، حتى يبلغ مرتبة الاثمار . والكتابة الرديئة فقط هى التى تتغير فيها الشخصية دون نظر الى خصائصها المميزة . ونحن حينما نزرع بذرة من بذر البلوط فيجب أن يكون هناك مايبرر ماتتمناه من الحصول على شجرة بلوط . وستكون صدمة لنا (على أقل تقدير) اذا نحن حصلنا على شجرة تفاح .

ان كل شخصية يصورها لنا الكاتب المسرحى لابد أن تشتمل فى صميمها على بذور تطوراتها المستقبلة . يجب أن تكون هناك بذرة الجريمة ، أو بذرة احتمال وجود الجريمة فى نفس ذلك الفتى الذى ينتظر أن يكون مجرما فى نهاية التمثيلية .

فبالرغم من أن نورا فى مسرحية « بيت دمية » فتاة لطيفة مطيعة ولا تعصى لزوجها أمرا فانها تنطوى فى أعماقها مع ذاك على روح الاستقلال والتمرد والعناد، وهى سمات تدل الدلائل على أنها سوف تكبر وتنمو آخر الأمر .

فهلم فلندرس شخصيتها . اننا نعلم من نهاية الرواية أن نوراً لن تهجر زوجها فقط ، بل هى سوف تترك أولادها أيضا .. وهذه ظاهرة اجتماعية لم يكن أحد يسمح بها تقريبا فى سنة ١٨٧٩ . ان نورا لم تكن تقلد فى سلوكها ذاك احدى أترابها ممن عسى أن يكن سبقنها الى هذا العمل . وهى ولابد كانت تنطوى على بذرة هذا (الشيء) منذ بدء الرواية ، والذى تطور حتى صار فى آخرها روحا مستقلا .. فهلم نبحث عن هذا الشيء ما هو ؟ وماذا كان؟

فى مفتتح الرواية تدخل نورا وهى تدندن بأحد الألحان ، ويدخل فى أثرها حمال يحمل شجرة عيد الميلاد وسلة .

الحمال : ستة بنسات .

نورا : هاك شلنا .. كلا .. احتفظ بالباقى لك .

لقد كانت نورا تدخر كل ما تستطيع من مال مهما قلت قيمته لكى تسدد دينها السرى — ومع هذا فها نحن أولاء نرى أنها كريمة سخية . بل ها نحن أولاء نراها تدعى أنها تأكل البسكوت الغالى المصنوع من اللوز والسكر الفاخر ، وكان يخيل لنا أنها تبخل على نفسها وأولادها وزوجها بثمنه . فقد سمعناها تعد هالمر بأنها لن تتناول هذا الصنف من البسكوت لأنه لا يناسب صحتها ، وأنها سوف لاتتناول الحلوى أبدا . وعلى هذا فأول جملة نسمعها منها فى الرواية تدلنا على أنها ليست شحيحة فى مسائل المال .. وأول عمل تعمله يدلنا على أنها لا تفى بانجاز الوعد الذى تعد .. ان فيها شيئا من الطفولة .

ثم يدخل هالمر تورفولد

هالمر : هل كانت صغيرتى المسرفة تبعثر النقود مرة أخرى ؟

نورا : أجل .. ولكن يا عزيزى تورڤولد .. اننى أحسب أننا نستطيع أن نسخو على أنفسنا قليلا الآن .. أليس كذلك ؟
(وهنا يحذرها هالمر ، اذ سوف تمضى ثلاثة أشهر كاملة قبل أن يقبض راتبه .. وعند ذلك تصيح نورا كما يصيح الأطفال الذين لا يصبرون على شيء .. قائلة) :
نورا : أوه يا هالمر ؟ اننا نستطيع أن نقترض فى هذه المدة !
هالمر : نورا ! (انه يندهش لرعونتها .. انه يمقت مسألة الاقتراض هذه) افرضى أننى اقترضت اليوم خمسين جنيها وأنك انفقت المبلغ كله فى أسبوع عيد الميلاد .. ثم حدث أن سقطت على رأسى شظية من الثلج فقضت على فى عيد رأس السنة .. و ..
(فهذا هو هالمر على حقيقته ! انه لن يهدأ أبدا حتى لو كان موسدا ثرى القبر ، لو أنه مات وعليه دين لم يسدده .. انه رجل يهتم أعظم الاهتمام بأمور اللياقة .. ما يجب وما لا يجب .. فهل يمكنك أن تحزر ماذا يكون حاله اذا اكتشف أن نورا قد زورت توقيعا ؟)
نورا : اذا حدث هذا فلا أحسب أننى قد أهتم سواء اقترضت نقودا أو لم أقترض (لقــد نشأت على جهل تام بأمور المال باستمرار واستجابتها لهذه الأمور استجابة آمرة مستبدة .. أما هالمر فمتسامح ، ولكن ليس الى الحد الذى يقف فيه ليسمع محاضرة) .
هالمر : ان البيت الذى يعتمد فى أمور معاشه على الاستدانة والاقتراض لن يستمتع فيه أحد بحرية ولا صفاء ، ولا .. جمال (عند هذا يبدو وهن العزيمة على نورا .. ولكن مظهر هالمر يدل على أنه لن يدرك سرها أبدا) .
وهكذا نلاحظ أن الشخصيتين مرسومتان رسما واضحا جليا ليس فيه غموض أو التواء . ان كلا منهما يواجه الآخر . فى صدام بالفعل . وابسن لم يتحدث عن أثر الوراثة بعد .. الا أنه سيحدثنا عن ذلك قريبا .. ولابد .

(ولما كان هالمر يحب نورا هذا الحب الذى لمسنا آثاره فانه يعز عليه أن ينسب اليها تهمة استهانتها بأمور المال .. ويعزو أثر ذلك الى أبيها ــ واسمع اليه يقول لهـا) :

هالمر : انك مخلوقة صغيرة غريبة .. مثل أبيك تماما .. انك لا تعدمين طريقة جديدة تبتزين بها النقود منى .. وبمجرد حصولك على المال .. يبدو أنه يذوب بين يديك .. هيه .. ومع هذا ، فيجب أن يأخذك الانسان كما أنت فهذا شىء فى دمك .. ولا مراء يانورا فى امكان أن ترثى هذه السجايا .

(وهكذا نلاحظ أن ابسن قد وضع لنا أساس شخصية نورا بضربة معلم كما يقولون . انه يعلم أصلها وفصلها وأرومتها أكثر مما تعلم هى . لكنها تحب والدها .. ولذا فسرعان ما تجيب هالمر : أوه ! لشد ماكنت أود أن أرث الكثير من سجايا أبى !) .

وبعد هذا مباشرة تعترف كاذبة وفى غير حياء بأنها كانت تأكل ذلك البسكوت الفاخر المصنوع من مقشور اللوز والسكر ، وتشعر كما يشعر الأطفال بأن الممنوعات التى كان الكبار يحتمون عدم أكلها لاضرارها بالصحة هى أمور لا معنى لها ولا تقوم على أســاس سليم . وليس ثمة كبير ضرر فى هــذا الكذب ، ولكنه يدلنا على نوع الخامة التى صنعت منها نورا .

نورا : اننى لا أفكر فى معارضة رغباتك

هالمر : كلا . اننى متأكد من ذلك .. وفضلا عن هذا فقد وعدتنى .

(ان حياة هالمر وأعماله قد علماه أن الانسان يجب أن يقدس الوعد الذى يقطعه على نفسه . ونلاحظ هنا أيضا أن شيئا هاما يصور لنا افتقار هالمر الى حسن التفكير وعجزه التام عن ادراك أن نورا ليست على الاطلاق هى هذه الفتاة التى يدل عليها ظاهرها . انه لا يدرى ما يحدث من الأمور دبر ظهره وفى منزله ، لا فى منازل الجيران . انه لا يدرى أن كل مليم تلقفه منه نورا ! انما يذهب الى صاحب الدين الذى أقرضها النقود وفاء منها لسدادها عليها.

وهكذا نلاحظ أن نورا تحيا حياة مزدوجة فى مستهل الرواية . وانها كانت قد ارتكبت حادث التزوير قبل أن تبدأ المسرحية بزمن طويل ، وانها كانت تحتفظ بسرها لنفسها ، وكان يشجعها على ذلك ما كانت تعتقده من أن فعلتها التى فعلت هى من فعال الشجاعة والتضحية التى قصدت من ورائها انقاذ حيــاة هالمر)

نورا : (وهى تتحدث الى زميلة الدراسة مسز لندة) لكنه لم يكن ثمة مفر من ألا يعلم هالمر. ياعجبا ! ألا تستطيعين أن تفهمى لماذا ؟ لقد كان ضروريا ألا يعرف خطورة حالته الصحية . لقد كتم أطباؤه هذا السر الا على . لقد كنت أنا الوحيدة التى ذكروا لها أن حياته كانت فى خطر ، وأن الشيء الوحيد الذى فيه نجاته هو أن يقيم فى جنوب أوربا .. وقد حاولت كل جهــدى الحصول على المال .. حتى لقد كنت ألمح اليه بوجوب أن يعقد قرضا ..وكان ذلك يكاد يغضبه يا عزيزتى كرستينا .. لقد كان يقول اننى فتاة طائشــة سقيمة التفكير ، وأن واجبه هو ألا يسمح لى بالاندفاع فى نزواتى .. حسن .. لقد صممت على انقاذه وكان هذا هو السبيل الذى رسمته للخروج من ذلك المأزق .

(ان ابسن يتأنى فى بدء الخوض فى الصراع الرئيسى . وقد كانت فرصة ثمينة تلك التى انتهزها فى ذلك المشهد الذى اعترفت فيه نورا لمسز لندة بما صنعته من أجل هالمر . وثمة شيء مطابق لهذا أيضا فى زيارة مسز لندة فى تلك اللحظة المناسبة وكذلك فى زيارة كروجستاد (وهو صاحب الدين) ـــ لكننا لسنا بسبيل فحص أوجه النقص فى فن ابسن هنا . انما نحن بسبيل قص أثر هذا الكمال الذى بلغه فى تطوير شخصية نورا . وعلى هذا فهلم نر ماذا نستطيع أن نعرف عنها غير ما عرفنا) .

مسز لندة : أليس فى نيتك أبدا أن تكشفى له هــذا السر ؟) تقصــد التزوير) .

نورا : (مفكرة وعلى شفتيها مشروع ابتسامة) أجل .. ربما أطلعته عليه يوما ما .. بعد سنين كثيرة .. عندما أصبح غير ما أنا الآن جمالا ونضرة (وكلامها هذا يلقى شيئا من الضوء على الدافع الذى دفع نورا الى سلوكها ذاك ــ انها تنتظر أن يشكرها على ما صنعت) لا تضحكى على .. اننى أقصد بالطبع حينما يصبح تورڤولد أقل محبة لى مما هو الآن .. وذلك عندما يكون قد شبع وأصابه الملال من رقصى ، ولبسى ، وغنائى .. حينئذ قد يكون شيئا حسنا الاحتفاظ بشىء للمستقبل .

(ويمكننا الآن أن نحزر الصدمة الكبيرة التى سوف تصيب نورا عندما ينحى عليها هالمر باللائمة وينكر عليها أهليتها للامومة والزوجية ، بدلا من أن يمتدحها ويشكر لها ما قامت به من عمل لانقاذه . وسيكون هذا عند ذاك هو نقطة التحول فى حياتها . ان طفولتها سوف تنتهى نهاية مؤلمة ، وسوف تكون صدمتها صدمة هائلة حينما تنظر حواليها فترى الدنيا كلها لأول مرة فى حياتها تعاديها وتعبس لها . لقد فعلت كل مافى طوقها لكى يعيش هالمر ويفلت من براثن الموت ويحيا حياة سعيدة ، فاذا هو ينقلب عليها فى اللحظة التى تشتد حاجتها اليه كما لم تشتد حاجتها اليه من قبل . ان شخصية نورا تشتمل على جميع العناصر القابلة للنماء والتطور نحو اتجاه بعينه . وهالمر هو أيضا يسير وفقا للشخصية التى رسمها له ابسن ، وتستطيع أن تلمس هذا مما يقوله وهو فى ثورته النفسية الجائحة حينما يقف على نبأ التزوير) .

هالمر : ياللصحوة الفظيعة من نوم طال على أمده . ان هـذه التى كانت مصدر أنسى وأساس كبريائى طوال السنين الثمانى الماضية لم تكن شيئا الا امرأة منافقة .. كاذبة .. مداجية .. وألعن من هـذا كله . وأحط من هـذا كله .. امرأة مجرمة .. مقترفة لأحط الجرائم وأشنعها .. ياللعار ! ياللخزى !

« نورا صامتة .. ناظرة اليه بعينين ثابتتين وهو واقف أمامها » . وهذه هى توجيهات ابسن . ان نورا تنظر الى هالمر فى فزع .. انها ترى أمامها رجلا

غريبا عنها . رجلا قد نسى الدافع لها الى ما أقدمت عليه .. غير ذاكر الا نفسه « لقد كان ينبغى أن يساورنى الشك فى أن شيئا من هذا سوف يحدث.. لقد كان يجب أن أتوقع حدوثه .. انك تفتقرين الى جميع ماكان يفتقر اليه أبوك من مبادىء خلقية ــ اصمتى ! »

(لا يخفى أن ماضى نورا الاجتماعى قد ساعد ابسن على رسم عقليتها كما ساعده كيانها العضوى ــ الفسيولوجى ــ على ذلك أيضا ، فهى تعرف أنها جميلة .. وتذكر ذلك وتردده فى مناسبات كثيرة . ثم هى تعرف أن هناك كثيرين ممن يعجبون بها ، لكنها لا تقيم لهؤلاء وزنا حتى ترى رأيها فى مشكلتها مع هالمر .. وبالأحرى .. هل تبقى معه أولا تبقى) .

هالمر : ان جميع ماكان ينقصه من تلك المبادىء قد تجلى فيك .. لقد كان رجلا بلا دين .. بلا شعور بالواجب .

ان هذا الذى يرمى اليه هالمر أمور ملحوظة كلها فى شخصية نورا من أول الرواية . لقد جلبت على نفسها كل شىء مما حدث . لقد كانت هذه الأمور كلها فى أخلاقها .. فى شخصيتها .. وهى أمور كانت توجه أفعالها بالضرورة ، ومن ثمة كان نمو شخصية نورا نموا ايجابيا ، قائما على أساس . وفى وسعنا أن نلاحظ أن عدم شعورها بالمسئولية يتحول الى هم وقلق ، وأن قلقها هذا يتحول الى خوف ، ثم يتحول خوفها الى قنوط ويأس . وفى ذروة الرواية نرى نورا فى حالة ذهول وحذر .. ثم نراها تفطن الى موقفها بعد ذلك فى بطء وعلى مهل وهنا تتخذ قرارها النهائى الحاسم الذى لارجعة فيه ... قرارها المنطقى السافر الذى يتفتح كما تتفتح الزهرة عن كمها .. القرار الذى هو ثمرة هذا النماء الثابت المستمر . ان نماء الشىء هو تبدله من حال الى حال والذروة هى الثورة .

. . . .

والآن لننتقل الى مسرحية أخرى كى نتتبع فيها عوامل النمو فى احدى

شخصياتها .. ولتكن هـذه المسرحية هى (روميو وجولييت) ولتكن الشخصية هى شخصية روميو ، ومن أجل هذا لابد لنا من معرفة ان كان روميو تتوافر فيه تلك الخصائص المميزة التى تنتهى به الى هذه النهاية المعروفة المحتومة .

فهذا هو روميو الذى يهوى الفتاةروزالند يذرع الطرقاتشاردا مشدوها واذا به يلقى هذا الفتى بنفوليو أحد أقاربه الذى يبادره الحديث قائلا :

بنفوليو : صباح الخير يا ابن العم .

روميو : ألا يزال النهار فى باكورته الى هذا الحد ؟ .

بنفوليو : انها الآن التاسعة .

روميو : ياعجبا .. لشد ما تبدو الساعات الحزينة طويلة وانية ؟ أكان هذا أبى .. ذلك الذى كان ماشيا على عجل ؟

بنفوليو : أجل . انهلكذلك .. ولكن .. أىحزنيطيلساعات الأخ روميو؟ .

روميو : عدم الفوز بمن يجعل الفوز بها الساعات قصارا .

بنفوليو : ماذا ؟ أعاشق أنت ؟

روميو : بل طريد .. محروم !

بنفوليو : من الحب ؟

روميو : بل من عطفها .. أين أنا من الحب ؟

ان روميو يشتكى من أن محبوبته
« لم تصبها سهام كيوبيد الغرامية » .
انها حسناء غاية الحسن ، حكيمة غاية الحكمة
ان عقلها مسيطر على زمام جمالها ، وهو يغلو فى
ذلك فيجعلها تنشد مافى حياة العزوبة المنذورة
من نعيم وبركات ، وذلك على حساب يأسى وقنوطى .

وينصحه بنفوليو بأن « يجرب غيرها من الحسان » ولكن روميو لايمكن

أن يتسلى أو أن ينسى .. وهو يقول :

ان الذى كتب عليه العمى لا يستطيع أن ينسى
ذلك الكنز الثمين الذى ضاع من نور عينيه
وداعا .. فانك لن تستطيع أن تعلم كيف السبيل الى النسيان .

لكنه يعلم فيما بعد ، وبطريق المصادفة الغريبة ، ان حبيبته روزالند ستكون فى بيت آل كاپيولت أعدى أعداء أسرته ، وحيث يلقون بعض الأضياف ، فيصمم على الذهاب الى هناك ولو كان فى الذهاب الى هناك حتفه ، وذلك لكى يسترق ولو نظرة ، نظرة واحدة .. يلقيها على محبوبته . وهناك يرى بين الأضياف سيدة يبلغ من جمالها الساحر وحسنها الفتان ان تنسيه روزالند فيسأل أحد الخدم :

روميو : من هذه السيدة التى تضع يدها فى يد ذلك الفارس الواقف هناك ؟

الخادم : لست أدرى يا سيدى .

روميو : آوه تالله انها لتعلم الشعل كيف تشتعل
ما أحسن ما تبدو على خد الليل
كما تتألق الجوهرة فى أذن الحبشية
جمال يجل عن أن يذال .. وأغلى من أن يمشى على الأرض !
يالها من حمامة بيضاء كالثلج وسط سرب من الغربان
تلك السيدة الواقفة هناك منفردة وسط أترابها
هذه القمرية المثالية .. انى سأرقب موقفها
ثم .. أحاول أن ألمسها لأبارك يدى الخشنة
رباه !.. ألا يزال قلبى يعشق ؟ حاشاك يابصرى !
فاننى ما رأيت جمالا من قبل كالذى رأيت الليلة !

وبهذا القرار الذى اتخذه تحدد الطريق الذى سوف يسلكه .. أو قل ..

صب نفسه فى القالب الذى لن يتغير .

ان روميو فتى مترفع متعجرف .. صلف .. فيه تهور وفيه اندفاع . انه لا يتردد ، حينما يجد أن حبيبته الحقيقية هى ابنة آل كاپيولت ، فى أن يهاجم قلعة الكراهية والخصومة هذه .. تلك القلعة التى تجثم فيها نوايا القتل والشر باستمرار له ولأهله .. لقد نفد صبره ، ولم يعد يطيق أن يناقضه فى حبه شيء أو يقف فى سبيل غرامه حائل . لقد جعله حبه للحسناء جولييت أكثر توترا وأشد اندفاعا وترفعا . وهو فى سبيل حبه مستعد حتى لتحقير نفسه . انه يسترخص أى ثمن مهما عظم فى سبيل محبوبته وساحرة لبه جولييت .

ونحن اذا نظرنا مليا فى اندفاعاته التى يتحدى بها الموت ، معرضا نفسه للمخاطر فى سبيل أن ينال نظرة من روزالند لأمكننا أن نحزر ما يمكنه أن يصنع فى سبيل جولييت حبيبة الروح الحقيقية .

ان رجلا من أى نمط من أنماط الرجال لم يكن يستطيع مواجهة هذه المخاطر الكثيرة كلها دون أن يجفل منها ويقشعر خوفا ؛ وهكذا نلمس أحتمال نماء شخصية روميو نماء فطريا من مستهل الرواية .

ولا يفوتنا هنا ان نسجل ما لاحظه المستر ماجن Mr. Maginn فى كتابه : أبحاث عن شكسبير Shakespeare Papers :

ان حظ روميو العاثر طوال حياته كلها كان يعزى الى أنه كان (سيىء البخت) حقيقة . وانه لو كان شغله أى شيء آخر أو عاطفة أخرى غير هذا الحب لكان سيىء البخت فى هذا أيضا بقدر سوء بخته فى حبه .

وينسى مستر ماجن هذا أن روميو ، كأى شخص سواه يصدر فى أفعاله كلها بحسب ماتملى عليه شخصيته . أجل .. ان موت روميو شيء فطرى . وهو لايحدث لأنه سيىء البخت كما يزعم مستر ماجن . بل بسبب جبلته العنيفة المتهورة التى لا يستطيع كبح جماحها أو السيطرة عليها .. والتى تسوقه الى أعمال كان أى شخص غيره يستطيع أن يتلافاها ولا يقدم عليها .

فجبلته هذه .. التى هى أساس كيانه ــ وبالاختصار ــ التى هىشخصيته كانت البذرة التى ضمنت نماء هذه الشخصية وأقامت الدليــل على مقدمة المؤلف المنطقية .. أعنى فكرته الأساسية .

والشىء المهم الذى نريد أن يتذكره القارىء هو أن روميو كان مصنوعا من ذلك النوع من الخامة التى جعلته ما هو (أى شخصا متسرعا مندفعــا يستجيب لأى اثارة مفاجئة .. ألخ ..) وهى الخامة التى اضطرته الىالاقدام على ما أقدم عليه فيما بعد (من قتل ثم انتحار) وقد كانت هذه الخصيصة واضحة جلية فى أول كلام فاه به .

***

وثمة مثال بديع آخر لنماء الشخصية فى مسرحية : « الكترا تلبس ثياب الحداد » Mourning Becomes Electra للكاتب الأمريكى يوجين أونيــل . وذلك فى شخصية لاڤينيا ابنة البريجادير جنرال ارا مانون Erra Mannon وزوجته كرستين . ان الرواية لا تكاد تبدأ حتى نسمع لاڤينيا تقول لشاب يغازلها ويتحبب اليها :

لاڤينيا : (بلهجة جافية وهى عابسة) اننى لا أعرف شيئا عن الحب ولست أريد أن أعرف عنه شيئا (بشدة) انى أكره الحب !

ان لاڤينيا هى الشخصية الرئيسية فى المسرحية كلها ، وهى تحتفظ بتلك المنزلة فيها من أولها الى آخرها . وقد جعلتها تلك المغامرة الغرامية الآثمة التى قامت بها والدتها ماصارت اليه فيما بعد ــ أعنى جامدة كالصخر .. وقاسية لا تلين .. ولا يستشعر قلبها الرحمة .. لا تفكر فى شىء الا فى الانتقام الذى يقضى على أعدائها .

اننا لا نقصد مطلقا أن نمنع أحدا من الكتاب المسرحيين من كتابةالروايات الاستعراضية التاريخية Pageants أو محاكاة الـكاتب وليم ساروين (١) ذلك الكاتب الذى لا يكل من الكتابة ، والذى يصنع محطات أنغام رخوة لجمال الحياة . ان أيا من هذه الأشياء يمكن أن يكون شـيئا مؤثرا محركا للأشجان ، بل يمكن أن يبدو جميلا فى أعيننا . ونحن لا نستطيع اقصـاء كاتبة مثل جرترود شتاين هى الأخرى عن حظيرة الأدب الشاكى الباكى الحزين الذى يملأ الآذان بالانين .. وذلك لسبب بسيط مفهوم هو أننا نشعر بمتعة كبيرة جدا ونحن نسبح فىأخيلتها وألوان شرودها الفكرى كما نستمتع بأسـلوبها أيضا ، (ولو أننا نعترف بأننـا كثيرا ما لا نعرف عم تتحـدث ولا ماذا تقصد) . ان حياة جديدة .. حياة نشيطة فياضة بالقوة .. تنبع من الفساد نفسه . وهذه الأنواع الادبية الجديدة التى لا طعم لها ولا شـكل ولا صورة تابعة للحياة هى أيضا . ونحن نقول هذا نزولا على ما هو معروف من أننا لكى نعرف الانسجام والشىء المتسق الموزون ، فلابد من أن نعرف الشىء غير المنسجم .. الشىء الذى لا اتساق فيه ولا وزن له . ولكن يظهر أن بعض الكتاب المسرحيين يكتبون عن الشخصية الروائية ويريدون أن ينشئوا منها صرحا فخما عظيم الأطناب محبوك البناء .. فاذا أسـفر هذا الصرح بعد ذلك عن كونه بناء استعراضيا .. أو كالطبل الأجوف .. أو شيئا كاذبا شبيها بما يكتبه ساروين رأيتهم يطالبوننا بأن ننظر الى عملهم الأدبى

---

(١) W. Saroyan مؤلف وكاتب مسرحي امريكي ولد فى فرسنو بكاليفورنيا سنة ١٩٠٨ — وثقف نفسـه بنفسـه وباكبابه على القراءة — وظهرت اولى قصصه The Daring Young Man on the Flying Trapeze ; سنة ١٩٣٤ ومن مسرحياته The Time of Your Life ; My Heart's in the Highlands ; The Great American Goof والبالية Love's Old Sweet Song , وساروين من اشهر زعماء المذهب السريالى فى المسرح وهـو ذلك المذهب الحالم الذى تختلط فيه تجارب العقل الباطن بتجـارب العقل الواعى وهـو قريب من المذهبين الرومانسى والرمزى لهذا السبب — وتبدو شخصياته ضعيفة راكدة (ساكنة على حد تعبير اجرى) لان الصراع فيها صراع داخلى بينها وبين اوضاع العالم فى قرارة النفس (د . خ)

بوصفه عملا مسرحيا .. أي بوصفه تمثيلية .. ونحن لا نستطيع أن نوافقهم على ما يطالبوننا به ، بالرغم مما حاولنا من النظر الى أعمالهم على أنها تمثيليات .. فلقد كانت محاولاتنا فى ذلك شيئا شاقا أشبه بما نحاوله من إجراء مقارنة بين عقلية طفل صغير غض وعقلية اينشتاين .

***

ومسرحية أ شرود « فرحة العبيط » Idiot's Delight هى من هذا النوع أيضا ، بالرغم من كونها من الروايات التى نالت جائزة پلتزر .. انها أبعد عن أن تكون رواية حسنة البناء متماسكة التركيب .

والمفروض أن شخصيتى هارى ڤان وايرين هما الشخصيتان الرئيسيتان فى هذه الرواية ، الا أننا لانستطيع أن نلمح احتمال وجود أى عامل من عوامل النماء فيهما جميعا . ان ايرين فتاة كذابة ، بينما هارى ڤان شخص مهذب (وعلى نياته !) ونحن لا نلمح شيئا من عوامل النماء هذه الا فى آخر الموضوع.. ولا نكاد نفطن الى هذا حتى تنتهى الرواية .

ان شخصيات لاڤينيا وهاملت ونورا وروميو شخصيات كاملة .. شخصيات حية نابضة فياضة بالحركة .. حتى لو لم تخرج اخراجا فخما .. انها شخصيات تعلم أنها تريد ، وهى تناضل فى سبيل هذا الذى تريد .. ولكن شخصية هذا الرجل البائس الغلبان ـ هارى ، أو هذه الفتاة الكذابة ايرين .. هما شخصيتان لا تزيدان على اللف والدوران ، دون أن يكون لهما هدف واضح تسعيان اليه أو تناضلان من أجله .

***

سؤال : ولكن .. ماذا تعنى بالضبط حينما تقول : « نماء الشخصية ؟ »

جواب : اليك هذا المثال : ان الملك لير مستعد لأن يوزع مملكته على بناته الثلاث . وهذه غلطة يرتكبها هذا الملك ما فى ذلك شك . ومن ثمة فيجب أن تسفر الرواية فى أعين المتفرجين عن الحماقة التى ارتكبها الملك . ولكى تسفر الرواية عن هذا فيجب أن تصور لنا تأثير ما ارتكبه لير من تلك الحماقة

فى نفسه .. فى « نماء شخصيته » وبالأحرى فى التطور المنطقى لهذه الشخصية بوصف هذا التطور نتيجة انتهت اليها تلك الغلطة . انه فى أول الأمر : يشك فى أن القوة ، أو السلطان الذى عهد به الى ابنتيه قد أسىء استعماله . ثم يتحول شكه الى ريبة أقرب الى اليقين .. ثم تتحول الريبة فتكون يقينا بالفعل . وهنا .. تراه ساخطا غاضبا محنقا . وبعد هذا تراه ثائرا هائجا يتميز من الغيظ .. ثم اذا هو يهيم على وجهه مما أصابه من حميا الغضب . انه ينظر فيرى نفسه مجردا من السلطان .. محقرا .. ملطخا بالعار . انه يتمنى لو قتل نفسه .. لكن العار والحزن يشتدان ويذهبان برشده حتى يختم الموت على حياته .

لقد غرس لير البذرة التى نمت وترعرعت وأثمرت الثمرة التى كان خليقا بهذه البذرة أن تثمرها . ولم يدر فى خلد لير قط أن ثمرة البذرة التى غرسها سوف تكون بمثل هذه المرارة أبدا ــ ولكن ــ ان هذه هى نتيجة شخصيته .. الشخصية التى صنعت غلطته الأصلية وتسببت فى خطئه الأساسى . وكان عليه ان يدفع الثمن .

سؤال : وهل كان نماء شخصية لير يسير فى نفس الطريق لو أنه اختار الاختيار الصحيح ، أى لو أنه اختار كورديليا ابنته الصغرى ــ بوصفها أحق بناته بثقته وخيرهن ؟

جواب : كلا بالطبع . فكل غلطة يغلطها ورد فعلها فيه تحدث من الغلطة التى تسبقها . فلو أن لير قد اختار الاختيار الصحيح من أول الأمر لما وجد المحرك لما حدث من بعد . لقد كانت غلطته الأولى هى أن يقرر بأن يعهد الى ابنتيه بكل سلطاته . فقد كان يعلم أن هذه السلطات سلطات كبيرة موصولة الأسباب بأكبر وأسمى مراتب الشرف ، ولم يساوره الشك قط فيما أكدته ابنتاه من محبته واحترامه . وقد صدمه ذلك البرود النسبى الذى بدا فيما قالته له كورديليا ، ومن ثمة ، وقع فى غلطته الثانية . لقد كان رجلا لا يحفل

بالأفعال بقدر ما يحفل بالأقوال . وكل شيء حدث بعد هذا قد نما من هذه الجذور

سؤال : ألم تكن أخطاؤه غباوة وحماقة كلها ؟

جواب : بلى .. ولكن يجب ألا تنسى أن جميع الأخطاء ـ أخطائك وأخطائي ـ هي غباوات وحماقات ، غير أننا لاندرك ذلك الا بعد وقوعنا في تلك الأخطاء بالفعل . وقد يكون مرجعها حين وقوعها الى الرأفة أو الكرم أو العطف أو الكياسة . وما نسميه غباوة أخيرا ربما كان لفتة كريمة أول الأمر.

ان « النماء » هو رد الفعل الذى تظهره الشخصية للنضال الذى يكتنفها والشخصية يمكن أن تنمو بقيامها بالخطوة الصحيحة ، أو بالخطوة الخاطئة على السواء ، الا أنها يجب أن تنمو اذا أردنا لها أن تكون شخصية روائية صحيحة . ولنضرب لذلك مثلا بشخصين متحابين ـ فنحن اذا تركناهما وشأنهما قليلا لم يلبثا أن ظهرت فيهما عناصر رواية تمثيلية . وربما تتغير الظروف ويحدث بينهما مكروه فترى النضال قد ثار بينهما وربما حدث غير هذا فترى حبهما يزداد عمقا .. وهنا يأتيهما النضال من خارجهما .. من أشخاص آخرين . فاذا سألت : « وهل يمكن أن ينشأ الحب الحقيقى من خصومة » أو قلت : « ان الحب العظيم نفسه يقاسي الأمرين فى حالة خصومة » فان شخصياتك الروائية سوف يكون لها هدف تسعى اليه كي تنجزه . وسوف تتهيأ لها الفرصة لكى تقيم الحجة على صدق مقدمتك المنطقية . واقامة الحجة على المقدمة المنطقية يشير الى النماء من جانب شخصياتك المسرحية .

• • • •

وكل مسرحية جيدة تنمو من قطب الى قطب ، أي من احدى طرفيها الى الطرف الآخر ، ولنفحص احدى المسرحيات السينمائية لنرى ان كان هذا صحيحا أو غير صحيح .

انه سوف ينتقل من عزلته (وهذا هو القطب الأول) الى العمل الجماعى (وهذا هو القطب الثانى) .

الخطوة الأولى :

العزلة : لقد كان منطويا على نفسه ، ولا يهمه شىء فى عهد الطغيان النازى . لقد كان شخصية بارزة . كان يشعر أنه فوق الأمور السياسية . ولم يدر بباله قط أن أى شخص يستطيع أن يضره أو يلحق به أذى . وان كان يرى الرعب يشمل جميع من حوله .

الخطوة الثانية :

يصل سلطان النازى الى فصله وينال زملاءه بألوان العذاب . يأخذ الفزع يدب الى قلبه . الا أنه لايزال يعتقد أن شيئا لايمكن أن يحدث له . ولهذا لاينصاع لمن ينصحونه بالفرار .

الخطوة الثالثة :

وأخيرا يدرك أن مصيرا مفجعا قد يحل به فيقضى عليه كما قضى على غيره ، وهو لهذا يدعو اليه أصدقاءه ويأخذ فى تبرير عزلته أمامهم والبرهنة على أنه كان على حق فى انطوائه السابق . انه لايزال غير مستعد لتغيير موقفه .

الخطوة الرابعة :

وأخيرا يستولى عليه الخوف فيستيقن من أن موقفه السابق لم يكن الا الحماقة وقصر النظر .

الخطوة الخامسة :

يحس رغبة فى الهرب ، لكنه لايدرى كيف ، ولا الى أين يهرب .

الخطوة السادسة

وهنا يسرع اليه اليأس ويدب الى قلبه القنوط .

الخطوة السابعة :

ينضم الى المعركة العامة ضد النازى .

الخطوة الثامنة :

يصبح عضوا فى احدى المنظمات السرية .

الخطوة التاسعة :

يتحدى الطغيان .

الخطوة العاشرة :

العمل الجماعي .... والموت .

ولننتقل الآن مرة ثانية الى نورا وهالمر فى مسرحية « بيت دمية » .

نورا : من : فتاة مستسلمة ، (على نياتها !) ساذجة ، تفيض ايمانا وأملا الى : فتاة ساخطة ، قليلة المبالاة ، ذات شخصية مستقلة ، مدركة راشدة ، ممتلئة مرارة ... زالت الغشاوة عن عينيها .

هالمر : من : شخص متعصب لرأيه ، متغطرس ، واثق بنفسه ، عملى مدقق جدا (لايعرف اللف والدوران !) محافظ على التقاليد قاس لا يرق الى : شخص محير مرتبك ، غير ذى ثقة فى نفسه، زالت الغشاوة عن عينيه،متواكل مستسلم . ضعيف . متسامح . معتدل . متردد . استولى عليه الخزى .

***

من الكراهية الى الحب

قبل ارتفاع الستار	**بعد ارتفاع الستار**
١ ـ الشعور بالخطر وقلة الامن	٥ ـ الكراهية
٢ ـ الاذلال والاهانة	٦ ـ التسبب فى الضرر
٣ ـ الامتعاض والحنق	٧ ـ الرضا
٤ ـ الاهتياج وجنون الغضب	٨ ـ الندم وتعنيف الضمير
	٩ ـ الاتضاع والمهانة
	١٠ ـ الكرم الكاذب
	١١ ـ العودة الى حسن التقدير
	١٢ ـ الكرم الحقيقى
	١٣ ـ التضحية
	١٤ ـ الحب

من الحب الى الكراهية

قبل ارتفاع الستار	بعد ارتفاع الستار
١ ـ الحب الغيور	٥ ـ الريبة
٢ ـ خيبة الأمل	٦ ـ الاختبار
٣ ـ الشـــك	٧ ـ الأذى والشعور الجريح
٤ ـ التساؤل	٨ ـ التحقق
	٩ ـ المرارة
	١٠ ـ العودة الى حسن التقدير والاخفاق فى اصلاح ذات البين
	١١ ـ الغضب
	١٢ ـ الحنق على النفس
	١٣ ـ الحنق على الغير
	١٤ ـ الكراهية

— ٥ —

قوة الارادة فى الشخصية

ان الشخصية الضعيفة لاتستطيع أن تنهض بحمل الصراع الطويل المدى فى أية مسرحية . وصاحب هذه الشخصية لايستطيع أن يحمل الرواية نفسها ولهذا نرانا نضطر الى استبعاد مثل صاحب هذه الشخصية فلا تجعله الممثل الأول فى مسرحيتك ، ان المباراة الرياضية اذا خلت من المنافسة خلت من الرياضة نفسها ، وكذلك الرواية التمثيلية اذا خلت من الصراع فلن تكون ثمة مسرحية ، وحيث لا يكون طباق فى الموسيقى لايكون انسجام ، والكاتب المسرحى ليس بحاجة فحسب الى الشخصيات الراغبة فى اثارة المعارك من أجل معتقداتهم بل هو فى حاجة الى الشخصيات ذات القوة ، ذات القوام المتماسك الصلب والتى تسير بالمعركة الى نهايتها المنطقية المعقولة .

وقد نبدأ مسرحيتنا برجل ضعيف ولكنه لايكاد يتقدم فى موضوعنا حتى يستحصد القوة والبأس وهو ماض فى طريقه ، وبالعكس قد نبدأ برجل ضعيف لا يلبث أن يتخاذل ويضعف فى أثناء الصراع ، ولكنه حتى وهو يضعف على هذا النحو يجب أن يكون ذا قوام متماسك صلب يمكنه من حمل عبء تخاذله واتضاعه .

واليك المثال من مسرحية أونيل التى أشرنا اليها آنفا : « الكترا تلبس ثياب حدادها » اننا نسمع برانت يتحدث الى لاڤينيا . وبرانت هذا ابن غير شرعى من فتاة خادمة ورجل قوى اسمه مانون .. وبرانت هذا رجل طريد منبوذ من جميع آل مانون وقد تولت أمه تربيته فىمكان قصى ، الا أنه عاد الآن تحت اسم مستعار لكى ينتقم لنفسه ولأمه مما لحقهما من زراية وتحقير واذلال ، وبرانت هذا ضابط ، وهو يتظاهر بحبه للاڤينيا لكى يخفى ما بينه وبين والدتها من صلة ، الا ان خادمة لاڤينيا تقف لها بمثابة الحارس الأمين.

(برانت يحاول أن يتناول يد لاڤينيا .. الا أنه لا يكاد يلمسها حتى

تنسحب وتقف لتبتعد عنه)

لافينيا : (ساخطة وفى برود) لا تلمسنى ... كيف تجرؤ ... أيها الكذاب.. أيها الـ .. .. (حينئذ يتأخر خطوة وهو مرتبك .. وتنتهز هى تلك الفرصة لتعمل بما نصحتها به سيث خادمتها فتحدجه بنظرات الزراية المهينة المستهزئة) ولكنى أحسب أنه من الغفلة أن أنتظر أى شىء غير هذه الأكاذيب العاطفية الفارغة من ابن خادمة وضيعة من بنى الكانوك كانت تشتغل بالتمريض وملاحظة الأطفال .

برانت : (مشدوها) ما هذا ؟ (ثم يثب واقفا وهو ينذر ويهدد بعد أن أخرجته الاهانة التى لحقت بأمه عن طوره) أقصرى .. عليك اللعنة ، والا نسيت أنك امرأة .. ان أحدا من آل مانون لا يجرؤ على اهانة أمى، بينما أنا.

لافينيا : (وقد ذهلت لمعرفتها الحقيقة) فهذا صحيح اذن انك ابنها ... أليس كذلك ؟

برانت : (وهو يجاهد فى السيطرة على نفسه ــ متحديا فى عنف) وماذا اذا كنت ابنها ؟ انى أفخر بهذا ، ان موضع خزيى وعارى هو هذا الدم القذر الذى يجرى فى عروقى من آل مانون . فهذا اذن هو السبب فى أنك لم تحتملى أن ألمسك ... أليس كذلك ؟ انك تظنين أنك أعلى وأغلى من أن تكونى كفؤا لابن خادمة ! هيه . تالله لقد كنت سعيدة بى أكبر السعادة قبل هذا ...

فهاتان الشخصيتان من الشخصيات الحية الفياضة بالنضال ... خليقتان بالصعود بالمسرحية الى ذرى رفيعة . لقد كان برانت يرسم الخطة لانتقام هائل منذ زمن بعيد . والآن والانتقام يكاد يكون ملء يديه ... يحبط كل شىء . وعند هذه النقطة يكون الصراع قد نضج وتحول الى أزمة ونشعر حقا بتشوفنا الى معرفة ما ينوى عمله حينما ينكشف عنه غطاؤه ، ولكن أونيل ــ بكل أسف ــ يتخاذل هنا ويفرط فى فنه ، وبالأحرى : (يكلفته) اذا أردت التعبير الدقيق .. ويشوه شخصياته فى تلك المسرحية ــ ولكننا ندع هذا

لنتكلم عنه بتوسع فى باب تحليل الروايات من هذا الكتاب .

***

وننتقل الآن الى مسرحية ارون شو : « ادفنوا الموتى Bury the Dead
لنسمع مارثا زوجة أحد الجنود المتوفين :

مارثا : ان المنزل لا بد له من طفل : لكنه يجب أن يكون منزلا نظيفا به ثلاجة حافلة ، فلماذا لا يكون لى طفل ما دام غيرى من النساء لهن أطفال ؟ انهن لا يجدن حرجا كلما تقدم بهن العمر مع ذاك وهن يذهبن الى مستشفيات أنيقة محمولات فوق محفات بديعة ليضعن أطفالهن بين أغطية وثيرة ملونة .. ترى ماذا فيهن مما يحببهن الى الله ، حتى ليجعل من السهل عليهن ان يحملن أطفالا ؟

وبستر : (أحد الجنود) انهن غير متزوجات من ميكانيكيين .

مارثا : كلا ... انهن لا يقبضن ثمانية عشر دولارا ونصف الدولار كماكنت تقبض كل أسبوع .. والآن ان الأمر ألعن من ذاك وأنكى — اذا نظرت الى الدولارات العشرين التى تقبضها شهريا .. انك تؤجر نفسك بهاللدولةمقابل أن تقتل فى ميدان الحرب ، أما أنا فأقبض عشرين دولارا لأنتظر فى الصف مع

---

(١) مأساة من فصل واحد الكاتب الامريكى ارون شو،وهى مسرحيةخيالية تتلخص فى ان ستة من قتلى الحرب يرفضون ان يدفنوا احتجاجا على بشاعات الحروب وشناعاتها وذلك بالرغم من توسط اهاليهم وحبيباتهم وامهاتهم وقادة الجيش وضباط الميدان وهذا ليظلوا مثلا حيا ينفر الناس من الحروب ويجعل الانسانيةتفىء الى مافيهامن مصائب وبلوى . وتنتهى الرواية بالتماس مؤثر يوجهه الموتى الى هؤلاء راجين منهم ان يقفوا فى وجه دعاة الحروب . فهم لايرفضون الدفن من اجل انفسهم ولكن من اجل الانسانية جمعاء .

وقد ولد المؤلف سنة ١٩١٢ فى مانهاتان والتحق بكلية بروكلين ثم ذهب الى هوليود وتخصص فى كتابة السيناريوهات وفى سنة ١٩٣٦ كتب هذه الرواية (ادفنوا الموتى) التى اثارت عاصفة شديدة بين النقاد واهتمت بها المحافل الامريكية اهتماما كبيرا — وقد كتب شو بعد ذلك روايته الحصار فلم تنجح ، ثم الظرفاء ثم الابناء والآباء ثم السفاح سنة ١٩٤٥ (د . خ)

المنتظرات من أجل رغيف كل يوم . لقد نسيت طعم الزبد ! انى أنتظر فى هذا الصف الطويل تحت المطر المنهمر الذى يبلل قدمى ويملأ نعلى من أجل رطل من اللحم الفاسد لا آخذ سواه كل أسبوع ، وفى الليل أعود الى المنزل حيث لاأجد من أتحدث اليه أويتحدث الى .. وكل مايشغلنى هوالجلوس والفرجة على جيوش البق على ضوء مصباح ضئيل خافت واحد لأن الحكومةتحرص على توفير الكهرباء .. ويقولون ان الواجب يقضى عليـــك بان تذهب الى الميدان وتتركنى لهذا الغلب ! . بالله ماجدوى هذه الحرب بالنسبة الى أنا حتى يجب أن أقضى الليل وحيدة فريدة لا أنيس ولا جليس ؟ .. ثم ماجدوى هذه الحرب عليك أنت حتى يكون من الواجب عليك أن تذهب و ....

وبستر : هذا هو رأيى الآن يامارثا .. وما أدافع عنه .

مارثا : وماذا أخرك كل هذا الزمن لترى هذا الرأى اذن ؟ لماذا لم تره الا الآن ؟.. لماذا لميحدث هذامنذ شهر .. منذ سنة .. منذ عشر سنوات ؟ لماذا لم تر هذا الرأى وتدافععنه منذ زمنطويل ؟.. ماالذى جعلك تنتظرحتىتصبح من الأموات ؟ ما الذى جعلك تقبل أن تعيش فى الأسبوع بثمانية عشر ريالا ونصف الريال ،وليس لك أنيس أوجليس الاالصراصير ...دون أنتتفوه بكلمة .. حتى اذاهم قتلوك أفقت الى الحقيقة وقلت انك أصبحت ترى هذاالرأى... أيهـــا الأحمق الابله !

وبستر : اننى لم آكن أفطن اليه من قبل .

مارثا : ولم تفطن اليه بعد .. فانتظر حتى يكون كل شىء قد انتهى ، وثمة فى هذه الدنيا الكثير الذى يستطيع الرجال الأحياء أن يروه ويدافعوا عنا . حسن .. ما شاء الله على دفاعك هذا .. ان هذا هو أوان التحدث عن الماضى واجترار الذكريات .. ذكرياتكم أنتم أيها البائسون المغفلون .. يا أبناء الحلم الذين يكدحون مقابل ثمانية عشر ريالا ونصف الريال كل أسبوع ليقيموا أودهم وأود زوجاتهم وأود أطفالهم الذين لم يستطيعوا انجابهم .. اذهب .

ذهب وقل لهم جميعا ليروا هذا الرأى .. وليدافعوا عنه .. أذهب .. اذهب .
(وهنا يعلو صراخهـا .. وتنطفىء الأنوار) .

فهاتان الشخصيتان هما أيضا من الشخصيات الغامضة الفياضة بالقـوة المكافحة ، ومهما قاما به من عمل فسوف يضطران كل ارادة تقف فى سبيلهما للاصطدام .

وتستطيع ان تستعرض جميع المسرحيات العظيمة لترى ان جميع شخصياتها تدفع المسألة التى تتناولها المسرحية الى أن تصل الى احدى نتيجتين ، فاما أن تنهزم هذه الشخصيات واما أن تصل الى هدفها . حتى شخصيات تشيكوف ، فهى من الشخصيات التى تبلغ من الجبروت بالرغم من سلبيتها واستسلامها أن القوة المتجمعة فى الظروف التى تجتازها لاتنفك تثقل عليها وتعصف بها حتى تسحقها سحقا .

***

وبعض ألوان الضعف الذى يبدو بسيطا هينا ولا يعتد به قد يهيىء بسهولة نقطة البدء فى مسرحية قوية .

ومسرحية طريق التبغ Tobacco Road من هذا النوع ، وبطلها جيتر لستر ، وهو الشخصية الرئيسية فى الرواية رجل خائر العزيمة موهون الارادة لم يرزقه الله تلك القوة التى تجعله ان عاش عاش عزيزا وان مات مات كريما . ان الفقر المدقع ينوء عليه بكلكله .. وزوجته وأبناؤه يذوبون جوعا ... وهو مع ذلك لائذ بعقر داره لايسعى فى سبيل عيشه ولا يجد وراء رزقه ، وليس فى الدنيا كلها كارثة يمكن أن تبعث فيه الحركة أو تشيع فيه النشاط .

فهذا الرجل الخائر الذى لاخير فيه ينطوى على قوة عجيبة خارقة فى صبره الذى لاينفد انتظارا لوقوع احدى الخوارق . ان فى وسعه أن يتعلق فى صبر واصرار بأهداب الماضى متجاهلا مايواجهه به الحاضر من مشكلات جديدة يجب أن يحلها ويلتمس المخرج منها . وهو لاينفك يشكو شكاة لا أول

لها ولا آخر ، ويبكى بكاء لاحد له مما لحقه فى الماضى السحيق من ظلم وجور ــ فهذا هو شغله الشاغل الذى يحتل تفكيره وينفق فيه عمره وأيامه ، أما أن يعمل عملا لكى يصلح ما أفسدته تلك الأيام الخوالى ... فلا ...

فهل هو شخصية قوية أو شخصية ضعيفة هذا الرجل ؟ اننا بحسب طريقتنا فى التفكير نراه شخصية قوية جبارة بل من أقوى الشخصيات التى رأيناها فى المسرح زمانا طويلا ، انه يمثل التعفن والانحلال والتفكك .. ومع هــذا كله فهو قوى جبار . وهذا تناقض طبيعى . ان لستر يصر على حالته الراهنة فى عناد وقوة شكيمة ، أو يبدو أنه يصر عليها فى وجه تقلبات الأيام . ان مغالبة قوانين الزمن نفسها مغالبة تلفت الأنظار على هذا النحو تحتاج الى قوة خارقة . وهذه القوة الخارقة تتوافر فى شخصية چيتر لستر بالرغم من أن الظروف والأحوال التى لاتفتأ تتغير من حوله لابد أن تصفى حسابها معه كما صفت حسابها مع جميع الأشياء التى لم تستطع أن توفق بين نفسها وبين مجريات الزمان ــ ان چيتر والدينوصور من طينة واحدة .

وچيتر لستر نمط لطبقــة بعينها هى طبقــة صغار المزارعين المغلوبين على أمرهم . ان الآلات الحديثة وتراكم الثروة فى أيدى عدد قليل من الاغنياء ، والمنافسة التجارية والصناعية ثم الضرائب الفادحة وطريقة ربطها .. كل هذه العوامل تضافرت على طرده هو ومن على شاكلته من رجال هذه الطبقة من دوائر الأعمال . وهــو لن ينتظم فى صفوف هؤلاء المغلوبين على أمرهم لأنه لايقدر روح النظام الذى لم يعرفه أسلافه من قبل ، ومن ثمة فلا محيص له من أن يعيش الى آخر عمره فى بؤس وعزلة ونســيان ممن حوله من أهــل العالم الذين لايكاد يدرى عنهم شيئا ، لأن التقاليد التى يأخذ بها نفسه هى التقاليد الجامدة التى تأبى أن تلين أو تتغير . الا أنه بالرغم من ضعفه هذا شديد قوى جبار ، وحسبنا دليلا على جبروته أنه هو وأمثاله من أهل

طبقته هذه قد حكموا على أنفسهم بالموت البطيء الذى آثروه على أن يتغيروا.
أجل .. ان چيتر لستر لرجل قوى .

* * *

وهل يستطيع أحد أن يتصور شخصية ألطف وأضعف من شخصية الأم الكلاسية التقليدية ؟ هل يمكن أن ينسى أحد سهرها وحدبها الذى لا حد له وجميع رعايتها وتحذيراتها التى تفيض عطفا واشفاقا . انها تحصر همها فى هدف واحد وغاية واحـــدة .. ذلك أن ينجح طفلها ويظفر فى هـــذه الدنيا بالفلاح ، وفى سبيل ذلك تضحى بكل شيء حتى بحياتها اذا استلزم الأمر ، وهل تختلف أم أى واحد منا عن ذلك ؟.. ان غالبية الأمهات هن من هذا النمط الذى وضع للانسانية تقليدا فى الأمومة يسير فى طريقه المستقيم . ان كلا منا يذكر ولاشك أن ابتسامة حانية من شفتى أمه قد طافت به فى الذيذ أحلامه ولو مرة فى حياته كلها .. أو أنه قد طافت به تكشيرة مقطبة ، أو بعض تحذيراتها التى لا تنقطع .. أو دموعها التى لا تنفك تنحدر من عينيها رحمة به وحنانا عليه ؟ ألا يذكر أحدنا ولو مرة واحدة فى حياته أنه كان أشبه بالقاتل الذى ارتكب جريمة كلما خالف عن أمر أمه أو وقف فى سبيل رغباتها ؟ ان كل ماتغص به هذه الدنيا من ذنوب وأوزار اذا اجتمع بعضها الى بعض لايمكن أن تجعل من الناس كذابين أبطالا فى الكذب كما جعلتهم أمهاتهم كذلك .

أن أم كل منا تبدو فى أعيننا ضعيفة دائمـــا .. مستعدة لأن تستسلم لنـــا وتستكين .. وبالرغم من هذا كله فهى التى تكسب الرهان فى آخر الشوط .. وأنت مع ذلك لاتدرى كيف قيدتك ووضعت الأصفاد والأغلال فى عنقك وفى ذراعيك .. وبعد هذا نجد أنك قد وعدتها وعدا لايستطيع قلبك أن يخيس به و يثور عليـــه .

فهل الأمهات ضعيفات ؟ كلا وايم الحق . وهذه هى مسرحية الرباط الفضى[1] Silver Cord لمؤلفها سدنى هوارد مصداق لذلك . ان فيها أما تحطم حياة أطفالها بيديها — وهى لا تحطم حياتهم بطرق وحشية أو وسائل بهيمية. ولكن بكلماتها الحلوة الضعيفة المستخذية ودموعها المرة الحارة ، وبصمتها الذى لايدل مظهره على تأثر أو انفعال . وهى بهذا كله قد حطمت حياة من حولها جميعا آخر الأمر .. فهل تكون هذه أما ضعيفة ؟..

فمن اذن أصحاب تلك الشخصيات الضعيفة الذين يقابلون أصحاب الشخصيات القوية فى المسرحية ؟ انهم أولئك الذين لاحول لهم ولا قوة يستطيعون بهما مواصلة كفاح ما والوصول به الى نهايته .

فجيتر لستر مثلا هو رجل مسلوب الارادة .. خائر ولا عزيمة له فى وجه محنته التى يموت فيها هو وعائلته من الجوع ، ولا يمكن أن نصف رضاه بالجوع واستسلامه له دون أن يحاول أن يجد له منه مخرجا بأقل من القول بأن هذا الرضا وذلك الاستسلام هما شىء عجيب غريب !.. ان للرجل قوته الصلبة وطاقة احتماله التى لاتنثنى . وان كان هو قد أساء توجيه هذه الطاقة

---

(١) مسرحية الرباط الفضى درامة فى ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩٢٦ للكاتب سدنى هوارد وخلاصتها ان اما دائمة التدخل فى حياة ولديها الخاصة تنجح فى اخفاق مشروع زواج احد ولديها ثم تحاول ان تفرق بين الابن الثانى وزوجته لكن زوجته هذه تنجح بقوة شخصيتها وصلابة عودها (ولحمها المر) فى سحق الام وتدمير مشروعاتها الفاسدة فتهرب بزوجها وتترك الام وقد ربطت اليها (بالرباط الفضى) ابنها الضعيف الآخر .

والمؤلف سدنى هوارد (١٨٩١ — ١٩٣٩) من تلاميذ مدرسة بيكر (٤٧) التى حدثناك عنها من قبل وبعد الحرب العالمية الاولى التى خاض غمارها التحق بتحرير مجلة لايف ولم يزل بها حتى أصبح رئيس تحرير قسمها الادبى واول مسرحياته السيوف وتتابعت مسرحياته الجميلة بعد هذا ومنها Bewitched التى شهدناها فى السينما اخيرا فى مصر ومن انجح مسرحياته They Knew What They Wanted ومن احسن قصصه السينمائية A Lady to Love, Free Love ... ولقد كان هوارد من المع وانجح المسرحيين الامريكيين وقد اقتبس للسينما بعض قصص سنكلير لويس
(د . خ)

الى مايفيد. ان غريزة المحافظة على النفس قانون من قوانين الطبيعة وهي التي تدفع الانسان والحيوان كليهما الى ترصد القنيصة والى السرقة والقتل فى سبيل الحصـــول على الطعام . أما چيتر لستر فيعصى هـــذا القانون لأن له تقاليده ولأن له دار آبائه وأجداده الذين انتهت اليه ملكية ميراثهم كما انتهت الى آبائه من قبل. وهو يشعر بأن الهروب من هذه الملكية فى وقت المحنة وسوء البخت قد يكون من الجبن الذى لاترضاه نفسه . وهو يحسب أن من الجلد وثبات العزيمة تقبل كل ما تأتى به صروف الزمن واحتمال ويلاته فى سبيل التمسك بما هو من حقه وقد يكون كسله الفطرى ، بل جبنه الغريزى ، هو الذى جعله هذا الانسان الجامد المستمسك بالتفاهات.. الا أن هذا الجمود وذلك الاستمساك هما سمة من سمات السلوك القوى مع ذاك .

ان صاحب الشخصية الضعيفة ضعفا حقيقيا هو ذلك الشخص الذى يأبى أن يشمر عن ساعده للنضال بسبب أن الضغط الذى يواجهه ليس من القوة بما يدفعه الى هـــذا النضال .

وهذا هو هاملت مثلا .. انه شخص فيه ثبات وفيه اصرار . وهو لا ينى يقيم الأدلة على مقتل أبيه ويتشبث فى سبيل ذلك كما يتشبث الكلب الضارى بفريسته ، الا أنه ينطوى على ألوان من الضعف مع ذاك ، والا لما كان هناك من داع الى استخفائه وراء هـــذا الجنون المدعى . واحساسه المرهف هو عيب واضح فى الصراع الذى يقوم به ، ومع هذا فهو يقتل بولونيوس الذى يظنه يتجسس عليه . ان هاملت شخصية مسرحية كاملة ومن ثمة كان خامة مثالية لمسرحية جيدة شأنه فى ذلك شأن چيتر لستر ، وذلك لأن التناقض هو روح الصراع وجوهره ، ولأن صاحب الشخصية المسرحية حينما يستطيع التغلب على متناقضاته السرمدية فهو شخصية قوية ناجحة .

وهذا الرجل الذى كان بمثابة جاسوس أو رقيب سرى على زملائه فى

رواية : « الحفـرة السـوداء (١) » .Black Pit هو أيضـا مثال جيد للشخصية المسرحية الضعيفة المرسومة رسما رديئا . ان هذا الرجل لم يستطع مطلقا أن يفكر فيما يمكنه أن يفعل . وقد أرادنا المؤلف على أن نتبين ما فى المساومة وأنصاف الحلول من خطر . الا أن جمهور النظارة كانوا يشعرون بالعطف والرحمة والرثاء للرجل الذى كان المفروض أن ينكروه وينفروا منه .

ان الرجل لم يكن فى حياته قط طعما لاصطياد أحد أو جاسوسا على أحد ، ولم يكن جريئا مستهينا ، بل كان على قدر كبير من الخجل والاستحياء ، لقد كان يعرف أنه يعمل عملا ما من الأعمال الخاطئة .. الأعمال التى لاتنبغى .. ولكنه كان يعملها رغم أنفه ، ولا يستطيع الامتناع عن عملها . ثم هو لم يكن من أولئك العمال الذين يأخذون دورهم فى النضال من أجل طبقتهم ، وذلك لأنه لم يكن مخلصا لطبقته ــ وحتى لو أنه كان مخلصا لها لما استطاع أن يقدم لهـا خيرا ...

لنذكر أنه حيث لايكون تناقض لايكون صراع . وفى هذه الحالة يكون التناقض غير محدد المعالم ولا مرسوما رسما جيدا شأنه شأن الصراع . لقد ترك الرجل نفسه يقع فى الشرك ولم يكن خجله من العمق بالدرجـة التى تضطره الى اتخاذ قرار ما ، وهو الحل الوسط الوحيد والتسوية التى لم يكن يقدر على غيرها ، ولم يكن حبه لعائلته عظيما كذلك بحيث يكفى لجعـله يتغلب على كل مقاومة ، وجعله طعما بحق . انه لم يستطع التفكير فى مخرج يفلت بهمما هو فيه . ومثل هذا الشخص يكون عادة غير كفء لأن يحمل مسرحية ناجحة على كاهله وحده ، ونستطيع الآن أن نعرف الشخصية الضعيفة بأنها « هى ذلك الشخص الذى لا يستطيع لأى سبب من الأسـباب أن يتخذ فى مشكلة ما قرارا يلزمه ويعمل على تنفيذه » .

---

(١) ملخص الرواية فى آخر الكتاب .

فهل چو ــ هذا الجاسوس أو الطعم فى تلك الرواية ــ من الضعف الفطرى الملازم بالدرجة التى تجعله يظل عاجزا هكذا لايستطيع أن يتخذ أى قرار فى أية مسألة من المسائل وفى أى ظرف من الظروف ؟ كلا، فانه اذا لم يكن الموقف الذى يجد نفسه فيه موقفا هاما ملحا بما فيه الكفاية فواجب المؤلف هنا أن يبحث له عن مقدمة منطقية أخرى .. أعنى فكرة أساسية لمسرحيته غير تلك الفكرة .. تكون أكثر وضوحا وتكون معالمها أبرز وأدنى الى الفهم والمنطق. ان چو لو شعر بضغط أشد وحمل أفدح كان خليقا بأن يبدى من التأثر ورد الفعل شيئا أشد مما أبدى . فلم يكن يكفى لاستثارة چو واظهار استيائه أن تضطر زوجته الى أن تضع وليدها دون أن تتولى ذلك عنها مولدة ، فهذا شيء من الأشياء التى تحدث كل يوم فى الدنيا التى يعيش فيها ، ومع ذلك فمعظم النساء اللائى يلدن على هذه الصورة يعشن ولا يصيبهن أذى أو مكروه .

الا أنه لاتوجد شخصية مسرحية تأبى أن تناضل وترد الاساءة بالاساءة فى الظروف المواتية والأحوال الصحيحة ، فاذا كان صاحب هذه الشخصية ضعيفا أو لا قدرة له على المقاومة فذلك لأن المؤلف لم يوفق الى اللحظة السيكلوجية التى لايكون فيها البطل مستعدا فقط ، بل يكون متشوفا الى القتال نزاعا الى النضال نزوعا شديدا . لقد أساء اختيار نقطة الهجوم ، ولعلنا نستطيع أن نقول : ان القرار الذى ننتهى اليه فى أمر من الأمور يجب أن يسمح له بالوقت الذى يتم فيه نضجه ويبلغ فيه كماله ونماءه. وبعض المؤلفين يتركون شخصياتهم وشأنها فى اللحظة التى بدأت تنتقل فيها من حال الى حال .. ولما تبلغ تمام نضجها بعد . وهذا خطأ ، وكثير من الشخصيات المسرحية تخفق لأن المؤلفين يستعجلون فيضطرونها الى العمل الذى لم تتهيأ له بعد .. العمل الذى قد لا تتهيأ له هذه الشخصيات الا بعد ساعة أو سنة ، أو بعد عشرين سنة أحيانا .

فى عدد ٢٥ فبراير سنة ١٩٣٩ من احدى المجلات نجد النبذة التالية فى

الصفحة المخصصة لرئيس التحرير :

قتل وجنون

بعد أن قامت شركة متروبوليتان للتأمين على الحياة بدراسة خمسمائة حالة من حالات القتل أو نحوها أبدت الشركة دهشتها فى النشرة التى تصدرها للأسباب التى أدت الى هذه الجرائم . لقد ضرب زوج مهتاج زوجته ضربا مبرحا أفضى الى موتها لأنه حضر الى البيت فلم يجد غداءه جاهزا . وصديق يقتل صديقه لخلافهما على مبلغ لا يتجاوز خمسة وعشرين سنتا، وصاحب قاعة من قاعات الأكل يقتل أحد زبائنه لجدل نشب بينهما على قطعة من الشطائر (السندوتش) . وشاب يقتل أمه لتوبيخها اياه على ادمانه الشراب . وخادم حان يضرب زميله بالسوط حتى يقضى عليه لنزاعهما حول من منهما يضع قطعة تافهة من النقود قبل الآخر فى فتحة بيانو آلى ليلعب له البيانو قبل صاحبه.

ونحن نتساءل عما اذا كان هؤلاء القتلة جميعا مجانين ؟ فان لم يكونوا فماذا ياترى كان يمكن أن يدفعهم الى استلال الحياة الانسانية بسبب هذه التوافه ؟ هل يرجع السبب الى ضغائن بينهم وأحقاد تأكل قلوبهم ؟ ان الناس العاديين — الأسوياء — لا يرتكبون أمثال هذه الشناعات — فلعلهم مجانين حقا..

وليس الى ذلك من سبيل الا سبيل واحد هو الفحص عن أحوال القاتل النفسية والاجتماعية والجسمانية فى تلك القضية التى ارتكب جريمته فيها ، وهى القضية التى تبدو اذا نظرت الى ظاهرها قضية وحشية تصدم النفس وتتقزز منهـا العين .

ان القاتل رجل فى الخمسين من عمره — وقد قتل زميلا له — بعد أن طعنه مازحا . ومن ثمة فكل الناس يعدونه وحشا ضاريا ومخلوقا بهيما مجردا من كل ما يجعله خليقا بالانتماء الى المجتمع الانسـانى . فهلم فلننظر الى ما هو الحقيقة والأمر الواقع .

يدلنا تاريخ القاتل على أنه كان مريضا عديم الضرر .. وعائلا صالحا يكتسب رزقه بعرق جبينه ، ووالدا مثاليا عظيما فى أبوته ومواطنا محترما وجارا يقدره جيرانه ويعرفون له منزلته . وكان يعمل كاتب حسابات باحدى الشركات مدة ثلاثين سنة اشتهر طوالها بالأمانة وتقدير المسئولية وعدم الاخلال بتبعات العمل أو تكدير صفوه . وقد دهش رجال الشركة حينما علموا بنبأ القبض عليه بتهمة القتل .

ان أساس جريمته يرجع الى ثلاثين سنة خلت ، وذلك عندما تزوج حينما كانت سنه ثماني عشرة سنة . وكان يحب زوجته وان كانت هى على النقيض منه مزاجا وفطرة . لقد كانت فتاة فيها خيلاء ولا يمكن الاعتماد عليها فى شيء ... فتاة عابثة ماجنة ولا يمكن أن يوثق بها . وكان لا يرى بدا من الاغضاء عن معابثاتها الخالية من التبصر لثقته بأنها سوف تغير يوما ما من سلوكها . وهو من أجل هذا لم يعمل عملا حاسما لردها عن هذا السلوك المعيب ، وان كان يعنف بها مهددا من حين الى حين .. لكن تهديده لم يتخط حدود التهديد ...

وقد كان أى كاتب مسرحى حينما يراه فى هذه الحالة قمينا بأن يجده شخصية ضعيفة غاية الضعف خالية خلوا تاما من عوامل الصراع والمقاومة الجذرية بشخصية مسرحية مؤثرة فيها حياة وفيها قوة وفاعلية . ان الرجل يشعر شعورا عميقا بالضعة والمذلة . الا أنه كان عاجزا عجزا شديدا عن أن يتخذ فى أمرها قرارا حاسما أو موقفا ايجابيا ، ولم يكن ثمة ما ينبىء عما يصير اليه هذا الرجل .

وتمضى السنون وتلد له زوجته ثلاثة أطفال على قسط كبير من الجمال .. وهو يأمل أن يتغير سلوكها فى النهاية بحكم هذه السنين الطويلة ، ويحدث هذا فعلا .. وتصبح الزوجة أكثر حيطة ، وتبدو كأنها فاءت الى أمرها حقيقة فتكون زوجة طيبة وأما صالحة ..

ثم اذا هى تختفى ذات يوم فجأة .. ولا تعود أبدا ؛ ويكاد الرجل يجن أول الامر الا أنه لا يلبث أن يعود الى حالته ثم اذا هو يحل فى البيت محل زوجته فينهض بأعبائها المنزلية كما ينهض بأعباء عمله أيضا . وهو مع ذاك لا يلقى من ابنائه حمدا أو شكورا لقاء تضـحيته هذه ... انهم على العكس يهينـونه ويسيئون معاملته ، ولا تكاد الفرصة تتاح لهم حتى يتركوه ويلوذوا بالفرار من وجهه .

ونحن اذا أخذنا بظاهر الأمر وجدنا أن الرجل كان يتحمـل هذا كله بلا مبالاة وبرباطة جأش ، لقد يكون جبانا ولا حول له على المقاومة أو الثورة وقد يكون ذاطاقة ليست لأحد من البشر ، أو يكون الله قد آتاه الشـجاعة التى يحتمل بها الظلم والزراية والاساءة .

وبعد .. لقد فقد المسكين منزله الذى كان يعتز به .. وهو يتأثر لذلك غاية التأثر ويبذل ما فى وسعه لاستنقاذ المنزل الا أنه يعجز ، ونراه ينسحق وان يكن لايبلغ من ذلك تلك الدرجة التى يقوم فيها بخطوة فعالة أو خطوة ذات بال . انه لا يزال كما كان من قبل .. ذلك الشخص الجبان الرعديد : صحيح أنه تغير .. وصحيح أنه أصبح ملوما محسورا .. قلقـا .. حيرانا . يبحث عن جواب ولا يجده .. انه يحس من حونه وحشة وقفرا يبابا .. وبدلا من أن يثور على ذلك كله تراه ينطوى على نفسه ويعتزل الحياة .

والى هنا لا يكون هذا الرجل شخصية صالحة لأن يتخـذ منها الكاتب المسرحى خامة لمسرحيته .. انه الى الآن لم يتخذ قرارا فى موقفـه ذاك من الظروف المحدقة به .

والآن فقط نرى عمله الذى أصبح منذ عهد قريب عملا غير مأمـون ولا مضمون يرده الى جادةالصواب ، وهنا تقع على كاهله القشة الأخيرة التى تقصم ظهره .. لقد وضعوا شابا حديث السن فى وظيفته التى شـغلها مدى ثلاثين عاما . ويخرجه هذا عن طوره حتى يبلغ به غضبه درجة الجنون .. ولا

غرو .. فقد بلغ النقطة التى لم يعد فى قوس اصطباره عندها منزع ، النقطة التى اذا مزح معه فيها مازح ولو لم يسىء اليه بشىء لقتله .. انه يقتل وهو فى وضعه هذا لغير سبب ظاهر .. وهو يقتل من يسوقه سوء بخته فى طريقه وان لم يسىء اليه بقليل أو كثير .

وأنت اذا أنعمت النظر تجد أن ثمة سلسلة طويلة من الظروف المؤدية الى جريمة لم يكن اليها من دافع فى ظاهر الأمر . ويمكن أن نجد هذه الظروف كلها فى صميم تكوينه المادى والعقلى والاجتماعى .

***

ويتصل هذا بما سبق أن قلناه عن سوء تقدير الكاتب المسرحى الذى يجب عليه أن يتحقق من أهمية الامساك بالشخصية المسرحية وهى فى نقطة عالية من تطورها الذهنى وهو الموضوع الذى سوف نتناوله بتوسع أكثر من هذا عندما نتكلم عن « نقطة الهجوم » وحسبنا هنا أن نقول ان كل مخلوق حى قادر على ان يفعل أى شىء اذا كانت الظروف التى تكتنفه ظروفا قوية بمافيه الكفاية لأن تدفعه الى فعل هذا الشىء .

ان هاملت فى آخر الرواية رجل آخر غير هاملت الذى عهدناه فى أولها .. واذا أردت الحق .. انه يتغير فى كل صفحة من صفحات الرواية كلها تغيرا لا ينافى المنطق .. بل تغيرا يسير فى طريق ثابت مستمر من النماء .. ونحن كلنا مثل هاملت .. نتغير فى كل دقيقة تعبر بنا بحر الزمن .. وفى كل ساعة ..وفى كل يوم ، وكل أسبوع ، وكل شــهر ، وكل سنة .. والمشــكلة تنحصر فى اكتشافنا اللحظة التى تكون مناسبة أكثر من غيرها من وجهة نظر الكاتب المسرحى ليعالج شخصيته المسرحية . وما نسميه « ضعف هاملت » هو تأخره وتردده فى اتخاذ قرار أو خطوة (قد تكون أحيانا خطوة مميتة مشئومة) حتى يتبين له الدليل الكافى وتتضح له الحجة الوافية ، الا أن تصميمه الحديدى الذى لا ينثنى واستمساكه بقضيته ذلك الاستمساك الــذى لا يلين قوبان

قوة عظيمة ، وهو ينتهى الى قرار آخر الأمر ، كما ينتهى چيتر لستر الى قرار .. حينما يقرر أن يبقى .. سواء كان قراره عن غير شعور به أو كان عن شعور .. أعنى سواء كان عقله الواعى هو الذى انتهى الى هذا القرار أو أنه قرار من قرارات عقله الباطن . اذ مما لا شك فيه أن ارادة چيتر كانت من أعمال عقله الباطن.. ويمكننا القول كذلك بأن تصميم هاملت على اقامة الدليل على أن عمه الملك هو قاتل أبيه كان تصميما شعوريا ــ أى من أعمال العقل الواعى. لقد كان هاملت هنا يعمل وفقا لما تقتضيه مقدمة الرواية المنطقية أو فكرتها الاساسية التى كان مدركا لها شاعرا بها بينما آثر چيتر لستر الانطواء والبقاء لأنه لم يكن يدرى ماذا يستطيع أن يصنع غير هــذا .

وعلى هذا فالكاتب المسرحى حر فى أن يسلك واحدا من هذين الأسلوبين ــ وهذه هى النقطة التى تبرز فيها ملكة الخلق والابتكار الى المقدمة ، وعلة العلل فى التأليف المسرحى تبدأ حينما يضع المؤلف شخصية تشيكوفية ــ أعنى أشبه بشخصيات تشيكوف المسرحية ــ فى رواية من روايات الدم والعنف ، وبالعكس ، أى حينما يضع شخصية عنيفة دامية فى رواية أشبه بروايات تشيكوف التى لا تعرف الدم والعنف ، وانت لا تستطيع أن تقهر شخصية مسرحية على اتخاذ قرار ما قبل أن تكون مستعدة وناضجة لاتخاذ هذا القرار ــ فاذا صنعت هذا وجدت الفعل وموضوع الرواية شيئا سطحيا غثا ومتهافتا ــ ولا يمكن ان يعكس لنا الشخصية الحقيقية .

ونستطيع أن نقول على ضــوء ما قدمنا انه لا يوجد فى هاتين الروايتين شخصية ضعيفة .. لا شخصية هاملت ولا شخصية چيتر .. انما المشكلة هى: هل استطعت وأنت تكتب مسرحيتك أن تدرك شخصيتك فى اللحظة المناسبة التى تكون فيها مستعدة للصراع .. لكى تجعل منها شخصية قوية كاحدى هاتين الشخصيتين ؟

- ٦ -

العقـــدة أم الشخصـــية

أيهمـا أولى ؟

« ما هو العشب ؟ انه نبات لم تكتشف خصائصه بعد »

امرسن

بالرغم من كثرة ما اقتبسه المقتبسون من أقوال أرسطو . وبالرغم ممـا أجراه فرويد من بحوث عن واحد من العناصر الثلاثة التى يتألف منها الكائن البشرى ، فان الشخصية (الروائية) لم تحظ بعد بما هى له أهل من التحليل العميق النفاذ الذى يوليه العلماء للذرة وللأشعة الكونية .

يقول وليم آرشر فى كتابه عن فن كتـابة المسرحية :

Playmaking : A Manual of Craftsmanship.

« ... ان تكوين شخصية روائية لا يمكن الوصول اليه أو اعداده أو تهيئته بعبارات التزكية والثناء النظرية » .

ونحن نسلم من فورنا بأن عبارات الثناء والتزكية النظرية لا فائدة فيهـا لأحد .. أما التزكية المادية العملية فشىء آخر ، ومهما يكن صحيحا أن فحص الأشياء التى لا يبدو لنا أنها أشياء حية أيسر علينا من فحص وتحليل غيرها من الأشياء الحية بالفعل فان هذا لا يعفينا بحال من فحص شخصية الانسان هى أيضا وتحليلها .. تلك الشخصية التى هى جزء من الكيان البشرى والتى لا تنى تتحرك وتنبض بالحياة . ومن الممكن تنظيم هذا الفحص وذلك التحليل وجعلهما أخف وأيسر بما نسوق فى ثنايا ما ندسه فى أثناء الكتابة من تزكية لهذه الشخصية وثناء عليها .

يقول وليم آرشر :

« ... ان التوجيهات الخاصة المحددة لرسم الشخصية قد تكون أشبه بتلك القواعد التى يضعونها لقصار القامة لكى يصبح طولهم ست أقدام ، سواء كان هذا فى مستطاع هؤلاء القصار أو لم يكن » .

وقوله ذاك قول تعميمى ومن الكلام الذى لا يستند الى أساس علمى . انه قول ذو نغمة عادية وطنين مألوف . انه فى جوهره هو نفس الجواب الذى أجابوا به عن سؤال مخترع المجهر العلامة ليبونهوك Leeuwenhock والذى أجابوا به على سؤال جاليليو الذى كادوا يقتلونه بالحرق فى النار بوصفه مجدفا حينما قال بدوران الأرض ، ولم يكن نصيب فلتون Fulton حينما رأى الناس زورقه البخارى الا السخرية والاستهزاء .. وقد صاح الجمهور فعلا : « انه لن يتحرك » فلما تحرك بالفعل صاحوا : «انه لن يقف».

ومع هذا فقد استطاع العلماء أن يجعلوا الأشعة الكونية اليوم تصور نفسها تصويرا فتوجرافيا وأن يجعلوها تقيس نفسها بنفسها أيضا .

وحينما يقول مستر آرشر :

« سواء كان هذا فى مستطاعك أو لم يكن » .

فانه يسلم بأن من الناس من فى وسعه أن يرسم الشخصية المسرحية .. أى فى وسعه أن ينفذ فى الأشياء التى لا يمكن النفاذ فيها أو اختراقها ، بينما منهم من لايستطيع ذلك ولا يقدر عليه . ولكن اذا كان من الناس من يستطيع ذلك ويقدر عليه ، واذا نحن عرفنا كيف فعل ذلك وقدر عليه .. أفلا نستطيع بعد هذا أن نتعلم منه ونترسم خطاه ؟ ان هذا الذى قدر على فعل هذا الشىء قدر عليه بالملاحظة وانعام النظر. وهو شخص يمتاز بملاحظة الأشياء التى يعبر بها الناس غير ملقين اليها بالهم .. فهل يزيد الأمر على كون أن هؤلاء الناس الأقل بختا من ذلك الرجل المجدود المحظوظ لا يستطيعون ملاحظة الشىء الجلى الواضح الذى استطاع هو رؤيته وملاحظته ؟ ربما ! اننا حينما نقرأ تمثيلية

رديئة قراءة فاحصة يذهلنا جهل المؤلف بشخصياته .. فاذا قرأنا رواية جيدة قراءة فاحصة كذلك أعجبنا اعجابا شديدا بهذه الثروة من المعلومات الغامرة التى يعرضها علينا مؤلفها . فاذا كان هذا كذلك فماذا يمنعنا من أن نقدم بين يدى الكاتب الأقل موهبة بعض النصائح التى نقترح عليه فيها أن يمرن عينيه على الرؤية وعقله على الفهم ؟ لماذا لا نوصيه بالملاحظة ونثنى عليها ونزكيها ؟

فاذا كان لدى الكاتب الذى يحسبه آرشر « غير مستطيع » ما يجب من التفكير ، وامكانية التخيل والاختيار والقدرة على الكتابة فانه يكون أكثر استعدادا لأن يتعلم ما تعلمه الكاتب « المستطيع » ، فى رأى آرشر ، بالغريزة فقط .

ولكن كيف يحدث اذن أن الشخص العبقرى الذى فى مستطاعه اذا كان قصير القامة أن يبلغ من الطول ست أقدام اذا هو اتبع قواعد خاصة .. كيف يحدث أن مثل هذا العبقرى كثيرا مايخيب فى بلوغ مراده ؟ ثم لماذا يخيب هذا الكاتب من الكتاب الذى عرف مرة كيف يرســم شخصية روائية جيدة فلا يستطيع بعد هذا رسم شخصية غيرها ؟ ألا يكون السبب فى هذا أنه لم يعتمد فى عمله هذا الا على قواه الغريزية ؟ ولماذا لا تعمل هذه القوى الغريزية على الدوام ؟ ان الرجل الذى يكون صاحب السبق فى ذلك هو الذى لا يقتصر فى هذه الصنعة على ما عنده أو ليس عنده من تلك الغرائز .

اننا واثقون من أنك توافقنا على أن أى عدد من العباقرة قد كتب أى عدد من المسرحيات الرديئة ــ لا لسبب الا لأنهم اعتمدوا على قوة غريزية لا تزيد على كونها ــ فى أحسن الحالات ــ قوة تخطىء وتصيب . ان المفروض ألا يلى الانسان عملا وهو لاحظ له منه الا الحدس والبديهة ، والاحساس ومجرد التخيل ... بل المفروض ألا يمضى الانسان فى عمل الا وعنده به علم ومعرفة.

ان المستر آرشر يمضى فى تعريفه للشخصية المسرحية فيقول :

« اننا يمكن أن نعرف الشخصية من حيث أغراض الكاتب المسرحى العملية

فنقول : انها مركب من العادات الذهنية والانفعالية والعصبية » .

وعندنا أن هذا التعريف قد لا يكون تعريفا كافيا .. ولهذا نرجع الى معجم وبستر الدولى علنا نجد أن كلمات مستر آرشر تحتوى فى باطنها أكثر مما يشتمل عليه ظاهرها ..

« مركب : مكون من جزءين أو أكثر — خليط — ليس بسيطا —

« ذهنى : لا يدرك الا بالذهن فقط . ومن ثمة يكون ذا طبيعة روحية — لا يدركه الا الخيال الملهم وحده أو البصيرة الروحية وحدها .

« انفعال : تهيج — اضطراب — حركة مشوشة سواء كانت مادية (جسمانية) او اجتماعية » .

والآن .. اتفقنا — ان الشخصية بسيطة غاية البساطة ومركبة شديدة التعقيد فى الوقت نفسه . صحيح أن هذا لا يساعدنا كثيرا ، الا أنه يفتح باب الأمل أمامنا ، وينعش النفس مع ذاك ...

وانه لا يكفى أن نعرف أن الشخصية « مركب من عادات ذهنية وانفعالية وعصبية » كما يقول مستر آرشر بل يجب أن نعرف بالضبط ماذا يعنى هذا المركب الذهنى. لقد وجدنا أن كل كائن بشرى يتكون من أبعاد ، أو مقومات ثلاثة هى الأبعاد المادية والاجتماعية والنفسية . واذا نحن فتتنا هذه الأبعاد بعد ذلك لاحظنا أن الكيان الجسمانى والاجتماعى والذهنى يشتمل على الچينات — أى الجراثيم المورثة — الضئيلة الحجم — تلك الجراثيم التى تبغى ، والتى هى المحرك لجميع أفعالنا والتى تدفعنا الى جميع ما نقوم بعمله.

ان الصانع الذى يتولى بناء السفن يعرف الخامات التى يعمل بها لبناء هذه السفن ، يعرف الى أى حد تستطيع هذه الخامات مقاومة أحداث الزمن وتقلباته . وكم من الثقل يمكنها أن تحمل . وواجبه أن يعرف هذه الأمور معرفة جيدة اذا أراد أن يتجنب الكوارث .

والكاتب المسرحى مثل بانى السفن يجب أن يعرف الخامات التى يصنع

منها مسرحيته . يجب أن يعرف شخصياته المسرحية بحيث يعرف كم من الثقل تستطيع أن تحمل ، والى أى حد يمكنها أن تنهض ببنائه الضخم وبالأحرى مسرحيته.

ان ثمة آراء كثيرة متضاربة عن الشخصية الروائية من الخير أن نستعرض عددا منها قبل أن ننتقل الى موضوع آخر .

فهذا جون هوارد لاوسن J. H. Lawson يقول فى كتابه « علم الكتابة المسرحية وصياغتها The Theory & Technique of Playwriting

« ان الناس يجدون أن من الصعوبة البالغة النظر فى حكاية من الحكايات بوصفها شيئا لا يزال يمر بدور التكوين والانتقال من حال الى حال : والاضطراب الذى يثور حول تلك النقطة يصادفك فى جميع تلك الكتيبات التى تتحدث عن التأليف المسرحى ، وهو اضطراب أشبه بحجر عثرة لجميع الكتاب المسرحيين » .

أجل .. ان هذا حجر عثرة بالفعل . وذلك لأنهم يبدأون بناء بيوتهم من أعلى الى أسفل .. من السطح الى الأرض .. بدلا من أن يبدأوا بالمقدمة المنطقية وعرض الشخصية وطريقة ارتباطها ببيئتها . ولاوسن يقول شيئا مثل ذلك فى مقدمته ، ومن ذاك :

«أن الرواية التمثيلية ليست مجموعة من العناصر المنعزلة ، كالحوار ورسم الشخصيات .. الخ. انها مخلوق حى امتزجت فيه جميع هذه العناصر الحية » .

وهذا كلام صحيح ، الا أنه يقول فى الصفحة التالية مباشرة :

« اننا نستطيع أن ندرس الصورة ، ظاهر المسرحية وشكلها الخارجى ، الا أن داخلها .. أو روحها .. فذلك شىء يراوغنا ويتملص من أيدينا » .

وهذا الداخل أو ذلك الروح سيظل يراوغنا الى الأبد اذا أخفقنا فى فهم المبدأ الأساسى ، أو ما يسمونه « داخل المسرحية » أو لبابها الذى يخيل لنا أنه لايمكن التنبؤ به ، وروحها الذى يبدو أنه يشق علينا تفسيره واستشفاف ما ينطوى عليه .. فى حين أنه لا يزيد ولا ينقص عن كونه هو الشخصية نفسها ».

ان غلطة لاوسن الجوهرية هى أنه يقلب استدلالاته التى لا تقوم على أسس يقينية فيجعلها رأسا على عقب — تماما كالذى يبنى سطح المنزل قبل أن يضع أساسه — وهو بهذا يقع فى الذى وقع فيه آرسطو من قبل حينما زعم أن « الشخصية — أو الخلق كما كان يعبر عنها أرسطو — هى شىء يأتى فى المنزلة المساعدة للفعل — أى الموضوع » ومن هنا ينشأ اضطرابه، انه يرى من العبث من وجهة نظره الاصرار على « اطار اجتماعى » حينما يضع العربة أمام الحصان

أما نحن فنصر على رأينا فى أن الشخصية هى أهم المظاهر فى أية مسرحية وأكثرها امتاعا . ان كل شخصية روائية تصور لنا عالما من ذات صاحبها ، وأنت كلما ازددت معرفة بهذا الشخص ازداد اهتمامك به ومتعتك بمصاحبته. وتحضرنا بهذه المناسبة مسرحيتا جورج كللى (١) G. Kelly المغرم بالمظاهر (٢) The Show-off وزوجة كريج (٣) Craig's Wife — وهما

---

(١) جورج كللى (١٨٩٠ —) ممثل ومخرج وكاتب مسرحى امريكى مشهود له بالبراعة فى تنسيق شخصيات رواياته وفى الاخراج ايضا . وقد بدأ الكتابة بقطع من الفودفيل ثم برع فى الروايات الطويلة التى اهمها حملة المشاعل Torchbearers والمغرم بالمظاهر The Show-off وزوجة كريج Craig's Wife و Behold, the Bridegroom, ولعلها أحسن رواياته ثم The Fatal Weakness, Maggie the Magnificent ولم نذكر هنا رواياته الضعيفة وهى قليلة (د.خ)

(٢) المغرم بالمظاهر : (ملهاة من ثلاثة فصول) يسخر كللى فيها من غرام الامريكيين بالمظاهر . والبطل هنا (اوبرى بيبر) رجل مصاب بالكبر و (بالنفخة الكذابة) وقد تزوج من احدى العائلات فهو يحب الاستعلاء عليها دائما. شديد الانانية الفارغة بالرغم من ضآلة راتبه وتفاهة عمله — وهو يتقن المظاهر لدرجة محيرة مع ذلك — ولو كانت هذه الملهاة حسنة البناء لكانت شيئا عظيما حقا (د . خ)

(٣) Craig's Wife : يعرض علينا كللى فى هذه الملهاة زوجة اخذت نفسها بمبدأ او دستور لاتحيد عنه هو ان المرأة انما تنشد زواجا يضمن لها استقلالها وحرية نظرها الى الأشياء اكثر مما يضمن لها الحب العاطفى الدافىء — انها لاتشجع زيارات اصدقاء زوجها لمنزلها بل هى تضع اسافين العداوة والقطيعة بينه وبين اهله — ويحتمل المستر كريج منها كل هذا صابرا راضيا حتى يقع حادث فيكشفها له على حقيقتها فيترك لها البيت لتعيش فيه وحدها وهو البيت الذى يضمن لها بعد رحيل زوجها الاستقلال التام .. والموت الزؤام (د . خ)

روايتان أبعد من أن تكونا من الروايات الحسنة البناء . الا أن فيهما محاولة واعية لبناء الشخصية الجيدة . وكللى يطلعنا على عالم بأسره من خلال عينى زوجة كريج . وهو وان يكن عالما قاتما مملا .. عالما متشاكلا رتيبا ، الا أنه عالم حقيقى واقعى .

وجورج برناردشو يقول لنا انه لا يخضع فى كتابة مسرحياته لمبدأ أو قاعدة، لكنه يخضع للالهام . ونحن نقول ان أيما كاتب سواء كان ملهما أم غير ملهم ، اذا كان يتخذ من الشخصية أساسا لبناء مسرحيته فهـو ماض فى تأليفها فى الطريق الصحيح . وهو ماض فى بنائها وفقا للقاعدة السليمة سواء كان يدرك هذا أو غير مدرك له . والأمر الحيوى للمسرحية ليس ما يقوله المؤلف بل ما يفعله . و كل عمل أدبى عظيم هو ما ينبع من الشخصية ؛ حتى اذا وضع الكاتب خطة موضوعة قبل ذلك . وشخصيات الكاتب البارع لا تلبث أن يكون لها الأسبقية بمجرد أن يخلقها . ثم لابد له بعد هذا من اعادة تحوير الموضوع وتشكيله حتى يتسق وهذه الشخصيات .

ولنفرض أننا كنا نبنى بيتا . وأننا بدأنا بداية خاطئة فانهار البيت . ثم بدأنا مرة أخرى وبدأنا البناية من السطح ، فانهار أيضا .. ثم أعدنا المهزلة مرة ثالثة ورابعة فكان ينهار فى كل مرة .. ثم حدث أن بنينا مرة خامسة فرأينـا البيت يتماسك ولا يسقط دون أن تكون لدينا أية فكرة عن التغيير الذى حدث فى طريقة البناء ، مما جعلنا ننجح فى اقامة البيت . فهل يمكننا الآن ودون أن نشعر بوخز ضميرنا وتأنيبه ـ أن نكون مستشارين للناس فى بناء منازلهم؟ هل نكون أمناء حينما نقول لهم : ان منازلكم أيها الناس يجب أن تنهار أربع مرات قبل أن تثبت وتتماسك ؟

لقد وصلت المسرحيات العظيمة الى أيدينا من كتاب عظماء كان لهم صبر جميل وجلد على العمل الجدى ليس كمثله جلد ، ولعل منهم من كانوا يبدأون كتابة مسرحياتهم ، مناضـلين فى سبيل ذلك خطوة فخطوة حتى يجعـلوا

الشخصية أساسا لما يكتبون ، وان لم يدركوا أن الشخصية هى العنصر الوحيد الذى لا يصلح عنصر سواه لكى يكون أساسا لمسرحياتهم .

يقول لاوسن :

« ان من العسير طبعا التفكير فى المواقف ، وهذا يتوقف على قوة الهام الكاتب » .

واذا عرفنا أن صاحب الشخصية المسرحية لا يشتمل فى ذاته على بيئته فحسب ، بل على وراثته وعلى ما يحب وعلى مايكره ، بل على جو المدينة التى ولد بها ، لما وجدنا أى صعوبة فى التفكير فى المواقف ، لأن المواقف شىء فطرى فى الشخصية .

اسمع الى ما يقتبسه ب . بيكر عن ديماس الصغير حيث يقول :

« قبل كل موقف يخلقه الكاتب المسرحى يجب أن يسأل نفسه ثلاثة أسئلة .

١ ــ ماذا يجب على أن أفعل ؟ ٢ ــ ماذا يمكن أن يفعل الآخرون ؟

٣ ــ ماذا ينبغى عمله ؟ .

أليس غريبا أن تسأل كل من يصادفك عما يجب عمله فى موقف من المواقف ، ولا توجه هذا السؤال الى صاحب الشخصية الروائية الذى خلق الموقف ؟ لماذا لا نسأله ؟ انه فى الموقف الذى يستطيع فيه أن يجيبك قبل أن يجيبك أى انسان غيره .

والظاهر أن الكاتب چون جولسورذى قد تنبه الى تلك الحقيقة حينما ذهب الى أن الشخصية المسرحية هى التى تخلق عقدة الموضوع ، وليس العكس .

ومهما قلبت فيما كتبه لسنج الكاتب الألمانى الأشهر ــ فى هذا الموضوع ــ رأيته يحتم أن تكون الشخصية هى أساس الكتابة المسرحية ، وهذا هو ماكان يذهب اليه بن چونسون أيضا ــ وان كان قد ضحى فى الواقع بكثير من الحيل والابتكارات المسرحية لكى يبرز شخصياته فى صور أشد وأشكال أحد . أما تشيكوف فلن تجد عنده قصة يحكيها لك ولا موقفا يتحدث

ليك عنه ، ومع هذا فرواياته روايات محبوبة شائعة، وستظل هكذا مهماطال عليها الأمد ، لأن تشيكوف كان يترك لشخصياته العنان لكى تكشف عن نفسها بنفسها ولكى تصور لك الزمن الذى كانت تعيش فيه .

واسمع الى ما يقوله أنجلز فى كتابه : Anti Duhring

« ان كل كائن عضوى يكون فى كل لحظة هو نفسه وليس هو نفسه . انه فى كل لحظة يمثل المادة التى تأتيه من الخارج ويحولها الى شىء آخر ثم يفرز مادة أخرى يطردها خارجه . وفى كل لحظة تموت خلايا جسمه وتتكون خلايا جديدة . والواقع أنه لا تكاد تمر به برهة طالت أم قصرت حتى يكون جسمه كله قد زال وحلت محله ذرات أخرى من مادة جديدة . ومن ثمة يكون كل كائن عضوى هو نفسه فى كل لحظة ولا يكون هو نفسه فى اللحظة ذاتها . انه يكون شيئا آخر غير ما كان » .

اننا بعد طول البحث والتنقيب فى مجلدات بعد مجلدات جريا وراء الاجابة على سؤالنا الذى تساءلناه حول الشخصية أو العقدة : أيهما أكثر أهمية ؟ كانت النتيجة التى خرجنا بها هى أن تسعة وتسعين فى المائة مما كتب عن هذا الموضوع كان خلطا مهوشا ولا يكاد يفهم .

واليك هذه الأقوال التى أوردها آرشر فى كتابه آنف الذكر Playmaking) ص ٢٢ .

« يمكن أن توجد المسرحية دون أن يكون فيها أى شىء من ذلك الذى يسمونه الشخصية . لكنها لا يمكن أن توجد اذا لم تشتمل على فعل ما ـــ أى موضوع ما » .

ثم يقول فى ص ٢٤ :

« يجب وجود الفعل فى المسرحية من أجل الشخصية ، فاذا عكسنا هذه العلاقة ، أى اذا وجب أن توجد الشخصية من أجل الفعل أمكن أن تكون المسرحية لعبة بارعة » .

والعثور على الاجابة الصحيحة ليس من المشكلات الاكاديمية . انها اجابة سوف تترك أثرها العميق فى فن التأليف المسرحى طالما أنها نيست الاجابة التى أملاها آرسطو .

وها نحن أولاء لا نبالى أن نلجأ للتدليل على وجهة نظرنا الى أقدم عقدة مسرحية ، تلك العقدة الغثة (البائخة !) .. أو هذا الموقف الثلاثى المجوج الذى يحب فيه اثنان من جنس واحد شخصا من الجنس الآخر (رجلان وامرأة أو امرأتان ورجل) وهو الموقف المسرحى الذى أكل الدهر عليه وشرب . هذا المشهد الفودفيلى المشهور .

يذهب زوج فى رحلة تستغرق يومين مثلا ، لكنه ينسى شيئا فيعود الى منزله فجأة فيجد زوجته فى ذراعى رجل آخر . فاذا فرضنا أن طول الرجل هو خمس أقدام وثلاثة قراريط فقط . وأن العاشق مارد طويل جبار فالموقف هنا يدور حول الزوج — ترى ، ماذا يصنع ؟ انه اذا ترك وشأنه ولم يتدخل المؤلف فى أمره فانه سوف يصنع ما تمليه عليه شخصيته . أى ما يدفعه تكوينه الجسمانى والاجتماعى والنفسى الى القيام به .

وهو اذا كان رجلا جبانا ، فانه قد يعتذر ويطلب الصفح والمغفرة لتطفله . ثم اذا هو يهرب بجلده شاكرا الله حامدا أن العاشق المارد لم يضرب به الأرض .

ولكن لنفرض أن قامة الزوج القصيرة جعلت منه شخصا مغرورا مزهوا بنفسه ، وأنها لهذا اضطرته الى مهاجمة هذا العملاق . فاذا هو ينقض عليه فى غضبة تشبه الجنون ، غير آبه أن يكون هو الخاسر آخر الأمر .

أو لنفرض أنه كان رجلا ساخرا . وأنه اذا شهد ذلك سخر واستهزأ — أو أنه كان بارد الطبع رابط الجأش فراح يضحك كأن شيئا لم يحدث . وهكذا وهكذا . فثمة ألف افتراض من مثل ذلك كله . لأن الأمر يتوقف على الشخصية — شخصية الزوج .

فالزوج الجبان قمين بأن يجعل الموقف مهزلة Farce . والزوج الشجاع

قد يجعل الموقف مأساة .

ولنضرب الآن مثلا بهاملت . هذا الدانمركى الحالم المستغرق فى التفكير والتأمل . لنفرض أنه هو ـ وليس روميو ـ قد وقع فى غرام چولييت فماذا كان خليقا أن يحدث ؟ ان من الممكن أنه كان يطيل التفكير فى الأمر ويتروى فيه ويظل يغمغم فى نفسه بنجويات جميلة حول خلود الروح وحول الحب السرمدى الذى لا يموت ، والحب الذى يشبه الاسفنكس أو الهولة فى قدرته على التشكل والظهور فى صور جديدة مختلفة الأشكال والألوان كالربيع . انه ربما ذهب الى أبيه والى أسرته يقترح عليهم مصالحة آل كاپيوليت وعقد ألوية السلام بينهم . وفى أثناء المفاوضات فى ذلك الأمر تكون چولييت التى لا تشك على الاطلاق فى أنها لا تخطر لهاملت ببال قد تزوجت من خطيبها پاريس . وعندئذ يغرق هاملت فى نجوياته أكثر من ذى قبل ، ويلعن حظه التعس .

فبينما نرى روميو يقع فى المشاكل ويتعذب من نار البعد ، اذا هاملت يتروى وينظر فى خبايا مشكلته وتلافيفها . وبينما هاملت يتردد . اذا روميو يقدم ويعمل .

وليس يخفى أن نضال كل منهما ينبع من شخصيته وليس العكس . أعنى أن الشخصية لا تنبع من النضال .

وأنت اذا حاولت أن تضع شخصية فى موقف لا شأن لها به فان عملك هذا يكون أشبه بعمل ذلك الأحمق الذى قطع قدمى النائم ليتلاءم طوله وطول السرير .

فأى الشيئين اذن أكثر أهمية : العقدة أو الشخصية ؟ هلم فلنضع مكان هاملت المفكر الكثير التأمل الفياض المشاعر ، أميرا عابثا غزلا فارغا لا تربطه بالحياة الا المزايا التى يتيحها له لقب الامارة . هل كان مثل هذا الأمير يفكر فى الثأر لأبيه والانتقام له من قاتليه ؟ ان هذا كان لا يكاد يطرأ له ببال .

ولو فعل لانعكست الآية وقلب المأساة فجعلها ملهاة .

وهلم فلنضع مكان نورا الساذجة .. نورا التى لا تدرى شيئا فى الشئون المالية والتى تزور وثيقة (كمبيالة) مالية لكى تنقـذ حياة زوجها . لنضع مكان نورا هذه امرأة ناضجة مدركة رشيدة . خبيرة بالمسائل المالية . جمة الفطنة فلا تدع حبها لزوجها يضل الطريق ويندفع فى سبيل لاتدرى الى أين ينتهى بها . ان نورا الجديدة هذه لم يكن ممكنا أن تزور تلك الوثيقة ولأمكن أن يموت هالمر لهذا السبب .

ان الشمس تنشىء المطر فيما تنشئه من الأشياء الأخرى . فاذا صح أن الشخصيات الروائية تأتى بالمنزلة الثانوية أو المنزلة المساعدة فى الرواية لم نر سببا اذن فى انصرافنا عن القمر فلا نستعمله فيما تقوم به الشمس من أغراض . فهل كنا نحصل على نفس النتائج لو قدمنا العقدة (أى القمر) فى الأهمية على الشخصية (أى الشمس) ؟ كلا طبعا . والف مرة كلا .

على أن شيئا لابد أن يحدث على كل حال . ان القمر سوف يشهد موت الأرض موتا بطيئا بدلا من أن يشهد تلك الحياة المضطربة المصطخبة التى تحدثها الشمس فيها . ونحن لم نستبدل مع ذاك الا شـخصية واحـدة . شخصية السـيد القمر بشخصية السيدة الشمس . وهذا التبـديل قد غير مقدمتنا المنطقية بطبيعة الحال وأحـدث تغييرا شاملا فى نتيجة المسرحية ، فنحن نحصل على الحياة مع الشمس ولا يصيبنا الا الموت مع القمر .

ونتيجة هذا الاستدلال واضحة لا غموض فيها : ان الشخصية هى التى تخلق العقدة . وليس العكس .

وليس يصعب علينا فهم ما حدا بأرسطو الى الزعم الذى ذهب اليه فى الشخصية على النحو الذى ذهب اليه فيها . فحينما كتب سوفوكلس مأساته أوديبوس ملكا ، وحينما كتب اسـخيليوس مأساته آجا ممنـون ، وكتب يوريبيدز ميديا ، كان المفروض أن القـدر هو الذى يلعب الدور الأول فى

هذه المآسى كلها . لقد كانت الآلهة تتكلم . أما البشر فكانوا يعيشون أو يموتون وفقا لما قالت به الآلهة . ومن ثمة كانت الآلهة هى التى تضع : « بناء الحوادث » ـ أما الشخصيات ـ اعنى أشخاص الرواية ـ فلم تكن الا مجرد أناس لا يفعلون الا ما سبق أن دبرته الآلهة لهم . ولكن بينما كان المتفرجون يؤمنون بهذا وآرسطو يقيم نظرياته على أساسه لم يكن هذا صحيحا فى الروايات نفسها . ففى جميع الروايات اليونانية الهامة نلاحظ أن الشخصيات هى التى تخلق الفعل أى تخلق الموضوع . وكان الكتاب المسرحيون اليونانيون يضعون القدر ـ أو ربات المقادير كما كانوا يؤمنون بها ـ مكان المقدمة المنطقية للمسرحية كما نعرفها نحن اليوم ، على أن النتائج هى نفس النتائج مهما كان الأمر .

ولو أن أوديب كان أى طراز آخر من الرجال لما أصابته المأساة التى حلت به قط . ولو لم يكن فى شبابه هذا الفتى العصبى المزاج السريع الغضب لما قتل ذلك السائر الغريب الضارب فى الطريق لسبب تافه كالسبب الذى قتله من أجله ، ولو لم يكن رجلا عنيدا ملحاحا لما أصر على أن يعرف من الذى قتل الملك لايوس ـ والده ـ لقد راح يتحرى أدق تفاصيل مقتله ويتقصاها بصبر لا يعرف الكلل . وكان يفعل ذلك ويمضى فيه ـ لما اتسم به من أمانة ـ حتى بعد أن أخذت اصبع الاتهام تشير اليه هو نفسه . ولولا أمانته تلك لما أمكنه أن يقتص لأبيه المقتول بسمل عينيه واطفاء نورهما وجلب العمى على نفسه .

يقول الكورس :

ويحك يا من فعلت كل تلك الفعال البشعة ! كيف أقدمت على اطفاء نور عينيك هكذا ؟ أى روح شرير دفعك الى هذا ؟

ويجيب أوديب :

أبوللو . أيها الأصدقاء . أبوللو . انه هو الذى قضى بأن تجرى هذه

الشرور والآلام ، الا أن اليد الحقيقية التى وجهت الضربات كانت يدى أنا .
لا يد أحد غيرى .

فلماذا سمل أوديب عينيه اذن . اذا كانت الآلهة هى التى قضت بأن يحل عليه العقاب ، مهما كان من أمره ؟ ان الآلهة ولا شك كانت قمينة بأن تنفذ ما أنذرت به . الا أن الذى نعرفه نحن هو أنه عاقب نفسه مدفوعا الى ذلك بحكم تكوين شخصيته . واسمع اليه يقول :

ما جدوى البصر بحق الآلهة عليكم اذا كان البصر لا يجاب لصاحبه أى مسرة ، بل ألف حسرة ؟

لو لم يكن أوديب مخلوقا نبيلا على هذه الصورة . لو أنه كان وغدا ميت الضمير لما كان احساسه شريفا مرهفا هكذا . انه كان يستطيع أن ينفى نفسه من تلك البلاد تاركا لأهلها حبلها على غاربها ، وبهذا كانت تتحقق النبوءة . ولكن هذا التصرف كان ينتهى بمأساة أوديب ، تلك المأســاة الجليلة ، الى الدمار ، بوصفها مسرحية .

لقد كان آرسطو مخطئا فيما ذهب اليه فى زمنه ذاك ، وعلماؤنا يخطئون بلا شك حينما يأخذون بما ذهب اليه فى شأن الشخصية . لقد كانت الشخصية هى العامل الأساسى العظيم فى عصر آرسطو ونحن لا نعرف مسرحية عظيمة الشأن قد كتبت قبل آرسطو أو بعده أو سوف تكتب فيما يلى من الزمان دون أن تكون الشخصية هى العامل الأساسى فيها ــ ان تستر ميديا واغضباءها المستهتر هو الذى قتل أخاها . لقد ضحت به من أجل الزوج . من أجــل جاسون . ذلك الرجل الذى تجاهلها آخر الأمر واطرحها وراء ظهره ليتزوج ابنة الملك كريون . وقد أدت فعلتها النكراء الى جزائها العدل أو ما يسمونه بلغة المسرح الى العدالة الشاعرية Poetical Justice (تلك العدالة التى تنتهى فيها الرواية بقتل الشرير أو نزول العقاب به وبسلامة الشخص الطيب) اذ أى نوع من الرجال هذا الرجل الذى كان يرضى أن يتزوج من مثل تلك

المرأة ؟ لا شك أنه من نوع هذا الرجل چاسون الذى برهنت الحوادث على أنه رجل خائن لايعرف قلبه الرأفة . لقد كان چاسون وميديا على السـواء مصنوعين من خامة يتشهى مثلها أى كاتب مسرحي . لقـد كانا يقفان على أقدامهما وحدهما دون أى مدد من زيوس ودون أية معونة من الآلهة . لقد رسمهما يوريبيدز فأحسن تصويرهما حين استكمل فيهما الأبعاد الثلاثة. أعنى المقومات الثلاثة لبناء الشخصية المسرحية . لقد كانت شخصية كل منهما تنمو باستمرار وتتطور على الدوام . وهذا هو أحد العناصر الهامة الأساسية فى تأليف المسرحية العظيمة .

ان التمثيليات اليونانية التى وصلت الى أيدينا تفخر باحتوائها على عدد كبير من تلك الشخصيات الفائقة التى تنقض ما ذهب اليه آرسطو . فلو أن الشخصية كانت مجرد شيء مساعد للفعل أو الموضوع فى الرواية التمثيلية لما تم مقتل أجا ممنون هذه القتلة التى لم يكن منها بد ولا عنها معدى على يدى زوجته كلوتمنسترا .

لقد كان لايوس ملك طيبة يعلم قبل أن يجرى تمثيل مسرحية « أوديب ملكا » من النبوءة التى جاءته من دلفى « أن الطفل الذى ولدته له الملـكة چوكاسته سوف يقتل أباه ويتزوج من أمه » وكان كل طفل يولد وتقول عنه النبوءة ما زعمت فىأوديب يربط من ثقبينيحدثونهما فى عقبيه ثم يترك بالعراء فوق جبـل كثيرون ليموت فوقه صبرا . ولكن راعيا [1] يلقى الطفل ثمـة فيحمله ويعهد به الى راع آخر فيذهب به هذا الى مولاه ، ملك كورنثة . ثم يكبر الطفل ، ولا يكاد يعرف النبوءة القديمة حتى يهيم على وجهه . ولكن . لكى تتم نبوءة دلفى وتتحقق بنصها ، وبينما أوديب فى تجواله ، اذا هويقتل أباه لايوس دون أن يعرف من هو ، ثم اذا هو يدخل مملكة طيبة .

---

(١) ان هذا الراعى هو نفسه الذى تسلم الطفل ليقتله على جبـل كثيرون صبرا ، وقد التبس التعبير على المؤلف (د . خ)

ولكن . كيف علم أوديب بنبوءة دلفى ؟ لقد عرفها من شاب ثمل اجتمع معه فى احدى الولائم حين قال له : « انك لست ابنا حقيقيا لمولاك الملك » ولما أربكه هذا الكلام وأسلمه للحيرة صمم على أن يعرف من سره أكثر مما قال له الشاب الثمل . يقول أوديب فى المسرحية :

« وهكذا ذهبت الى دلفى سرا ودون أن استأذنهما ، ثم ردنى أپوللو دون أن أحظى بمعرفة ما ذهبت اليه رجاء معرفته » .

فلماذا حال أپوللو بين أوديب وبين ما أراد أن يعلم ؟

« الا أنه ـ أى أپوللو ـ تنبأ لى بأمور أفظع ، تنبأ بالويلات والحسرات ، والأحزان ونذر الشؤم . ومن ذاك أنه قال اننى سوف أدنس فراش أمى ، وأنجب منها ذرية تعاف[٢] العينان رؤيتهم » .

لقد يبدو أن أپوللو تعمد اخفاء شخصية والد أوديب الحقيقية . فلماذا ؟ لأن القدر بوصفه مقدمة منطقية يسوق الشخصية (التى هى أوديب) الى نهايتها المحتومة ، وسوفوكلس يرغب فى هذه القوة المتسلطة ، قوة القضاء والقدر . ولكن دعنا نسلم بأن أپوللو أراد أن يجعل أوديب يسلم نفسه للفرار وفى النهاية تتحقق النبوءة . ولن نتساءل عن القدر المشئوم الذى حل بشخصين بريئين ، وبدلا من هذا دعنا نذهب الى افتتاحية المسرحية لنلاحظ شخصية أوديب وهى تنمو .

لقد كان أوديب مسافرا وهو متنكر فى صورة محارب شاب ، محارب نبيل بار . هائم على وجهه لكى يهرب مما قدر عليه ، لقد كان فى حالة سيئة من الهم والفكر حينما اقترب من مفترق الطرق الثلاث حيث وقعت جريمة القتل التى بطش فيها بوالده وبمن معه . واسمع اليه يقول :

« لقد لقينى مناد كان طليعة لموكب رحل جالس فى عربة ، تجرها جياد صغيرة كالتى تصفها لنا القصص . وقد هددنى المنادى كما هددنى الرجل الجالس الطاعن فى السن ، وطلبا أن أتنحى لهما عن الطريق . وقد طلبا ذلك

فى غلظة وفظاظة » .

وهكذا نعلم أنهما كانا فظين غليظين فى معاملتهما اياه ، وأنهما استعملا معه العنف ، وعند هذا فقط :

« ضربته فقتلته، وعندما رأى الرجل العجوز ذلك تركنى حتى مررت، واذا هو يقذف من عربته فوق رأسى حربته المزدوجة السنان » .

وعند ذلك فقط ضربه أوديب ضربة واحدة من هراوته كانت كافيـة لأن تطيح به بعيدا عن مقعده من عربته وتجعله مكبا فوق الأرض .

وهذه الحادثة شاهد على أن الهجوم على لايوس وحاميته كان له دافع . لقد كانوا غلاظا وفيهم فظاظة . وكان أوديب فى حال روحية سيئة . لقد كان منجرف المزاج ، فضلا عما أثاروا به غضبه ، ولهذا فقد كان فيما يعمل يصدر عن العوامل التى تكون شخصيته التى تكاد تعنى هنا أخلاقه . وأپوللو هنا لا يزيد على كونه شيئا ثانويا . شيئا مساعدا . وتستطيع أن تقول ان أوديب كان لا يزال ينفذ مشيئة الآلهة ــ أو ربات المقادير ــ اذا أردت أن تقول انه كان يقيم الدليل على المقدمة المنطقية .

ولم يكد أوديب يصل الى حدود طيبة حتى حل اللغز الذى عرضته عليه الهولة أو الاسفنكس ــ ذلك اللغز الذى راح ضحيته آلاف من الطيبيين . لقد كانت الهولة تسأل كل من خرج من طيبة أو دخل اليها : ما الشيء الذى يمشى فى الصبح على أربع أرجل ، وفى الظهر على رجلين وفى المساء على ثلاث ؟ وقد أجاب أوديب : انه الانسان. فدل بذلك على أنه أحكم من لقى الهولة التى تركته وولت عنه حياء وخجلا ، وأقبل عليه الطيبيون مبتهجين فرحين بعـد حصار الهولة الطويل لهم وقطع طريق مدينتهم ، فاختاروه ملكا عليهم .

وهكذا نعرف أن أوديب كان رجلا شجاعا مناضلا مقداما حكيما ــ واذا كان لابد من دليل فوق هذا ، فذلك سوفوكلس يذكر لنا أن أهل طيبة قد ازدهروا وأصابوا الرخاء تحت حكمه ، ومن ثمـة يكون كل شيء حـدث

لأوديب فهو انما حدث بفعل شخصيته وبسببها .

فأنت اذا اطرحت جانبا « الدليل » الذى يؤيد الاعتقاد القديم الخاص بذلك الدور الذى تلعبه الآلهة ، وقرأت الرواية كما هى ، تكشف لك صدق تحقيقنا . أى ان الشـخصية هى التى تصنع عقدة الرواية .

ان اللحظة التى قرر فيها موليير أن يكون أورجون هو الشخص الغرير السهل الانخداع الذى يلهو به طرطوف هى اللحظة التى تنكشف فيها عقدة الرواية تكشفا آليا . وأورجون يمثل لنا شخصا متعصبا تعصبا دينيا . ومما لا يعوزه الدليل أن الرجل المتدين الذى يكون فى الأصل متحمسا ومتعصبا لاعتقاداته لا يلبث أن يساوره الشك فى كل ما كان يدين به من قبل اذا فاء الى أمره واهتدى الى سواء السبيل وعرف يقينا أنه كان يؤمن بطائفة من الضلالات .

لقد كان موليير ينشد رجلا لا يتسامح مطلقا فى أى أمر من أمور الدنيا . وقد أصبح أورجون بعد أن اهتدى وتاب هذا الرجل ، وهذا الوضع يوحى بأن مثل هذا الرجل يجب أن يكون ذا أسرة تمارس جميع ما فى الحياة من مسرات بريئة ، ورجلنا هذا — أورجون — يجب ولا بد أن يعد جميع ماتمارسه عائلته من هذه المسرات الدنيوية أعمالا آثمة ، ان مثل هذا الرجل لن يرعوى عن محاولة تغيير أسلوب الحياة الذى يتبعه أولئك الذين يعيشون تحت نفوذه وسلطانه . انه سوف يحاول اصلاحهم — من وجهة نظره — لكنهم سـوف يرفضون محاولته ويقاومونه .

وهذا العزم أو التشبث هو الذى يذكى لهيب المعركة . وبما أن للمؤلف مقدمته المنطقية الواضحة . أعنى فكرة مسرحيته التى لا التواء فيها ولا عوج فان المسرحية تنمو من تلك الشخصية .

وعندما يكون للمؤلف مقدمته المنطقية الواضحة البارزة المعالم ، يكون من أهون الأشياء عليه أن يجد صاحب الشخصية الذى يحمل عنه عبء تلك المقدمة.

ونحن حينما نوافق على المقدمة المنطقية التى تقول : « ان الحب العظيم يتحدى كل شيء حتى الموت نفسه » فاننا سنفكر بالضرورة فى محب وحبيبته لديهما من الجرأة ما يتحديان به التقاليد واعتراضات الآباء والموت نفسه . فأى انسان إذن يكون هذا الذى آتاه الله من المقدرة ما يكفى للقيام بهذا ؟ انه لا يصح طبعا أن يكون شخصا مثل هاملت ، أو أن يكون استاذا من أساتذة العلوم الرياضية ، بل على العكس ، يجب أن يكون شابا حدث السن ممتلئا كبرياء وعلى قدر كبير من الجرأة والاقدام . يجب أن يكون روميو . وروميو يليق للدور المقسوم له تماما كما يليق أورجون للدور الذى قسم له القيام به فى ملهاة طرطوف . وشخصية كل منهمـا تخلق الصراع فى كل من الروايتين . والعقدة الخالية من الشخصية هى بدعة طارئة فى التأليف المسرحى و(تقليعة) لا تلبث أن تتهافت وتزول . لأنها تكون أشبه بشيء خيالى كالشبح الذى يظل متأرجحا بين الأرض والسموات . أو كريشة فى مهب الريح .

وانى لأتساءل عما عسى أن يظن القارىء بنا اذا نحن قلنا له بعـد هذه الدراسة الطويلة الشاقة ان الشهد ــ أى عسل النحل ــ من الأشياء المفيـدة لبنى البشر ، الا أن وظيفة النحل فى ذلك هى وظيفة ثانوية وشيء مساعد فى انتاج هذا الشهد ؟ ونكون فى ذلك كمن يقول : ان وظيفة الشجرة فى انتاج الثمرة وظيفة تأتى فى الدرجة الثانية بعد الثمرة نفسها . وان شذى الزهرة أهم من الزهرة ذاتها ، وأن شدو البلبل أهم من البلبل ؟

اننا خليقون بأن نغير الفقرة التى اقتبسناها من امرسن ، وهى الفقرة التى افتتحنا بها هذا الباب . حتى ينسجم نصها وما نهدف اليه من أغراض فنقرأها هكذا :

« ما هى الشـخصية ؟ انها عامل من العـوامل التى لم يكتشف أحـد خصائصها بعد » .

- ٧ -
شخصيات تضع عقد رواياتها بنفسها

يقول امرسن : « ان التافهين من الناس يؤمنون بالحظ والمصادفة » ونحن اذا أنعمنا النظر فى أسباب نجاح روايات أبسن لم نجدها تقوم على شيء من الحظ أو المصادفة . لقد كان ابسن يدرس ويضع خطط مسرحياته وكان يبذل فى سبيل ذلك جهدا شاقا مضنيا . وهلم بنا نلق نظرة على الغرفة التى كان يخلو فيها الى نفسه ليقوم بتلك المجهودات الشاقة المضنية . هلم بنا نحاول تحليل نورا وهالمر فى مسرحيته « بيت دمية » عندما يبدآن فى وضع عقدة قصتهما وفقا لمقدمة الرواية المنطقية ، أى وفقا لفكرتها الأساسية ، ووفقا لمبدأ « أن الشخصية هى التى تضع عقدة الرواية وتخلقها ، وليس العكس » .

وليس يساورنا أى شك فى أن ابسن كان يشدهه ويثير فيه كوامن الفكر والشجن عدم المساواة بين الرجال والنساء فى عصره (ولنذكر أن الرواية قد كتبت سنة ١٨٧٩) . ولأنه كان طليعة من طلائع التجديد والاصلاح الاجتماعى، وجنديا فدائيا فى ذلك الميدان ، فقد أراد أن يثبت لأهل زمنه « أن عدم المساواة فى الحقوق بين الجنسين فى أمور الزواج مجلبة للتعاسة » .

ولكى يشرع ابسن فى كتابة مسرحيته تلك كان يعلم أنه فى حاجة الى شخصيتين ، لتأييد وجهة نظره . أعنى لتقيما له الحجة الدامغة على صدق مقدمتها المنطقية هذه . وهاتان الشخصيتان هما ولابد : زوج وزوجته . لكن ليس أى زوج وأية زوجة والسلام : بل لابد لهذا الزوج من أن تتجسم فيه كل الأنانية التى ينطوى عليها الرجال فى ذلك الوقت . ولابد لتلك الزوجة من أن يتمثل فيها خضوع جميع النساء واستسلامهن فى ذلك الوقت أيضا .

لقد كان ابسن يبحث عن رجل لا يفكر الا فى نفسه ، وامرأة فدائية لا تأنف أن تضحى بنفسها .

ومن ثمة فقد وقع اختياره على هالمر ونورا . الا أنهما الى تلك اللحظة لم يكونا يزيدان على كونهما اسمين يرمزان الى الأثرة فى شخص هالمر — والايثار — فى شخص نورا .

ومن ثمة كانت الخطوة الطبيعية التالية هى تشكيلهما وصبهما فى القالب المناسب . ولكى يقوم المؤلف بذلك وجب أن يكون حذرا وهو ينشىء شخصياته التى ربما فرضت عليه فيما بعد خططا جديدة وقرارات أخرى عما يجب أن تفعل أو ما يجب ألا تفعل بحسب المواقف التى تجد . ولما كان ابسن قد اتخذ لنفسه مقدمة منطقية واضحة محددة كان يتحمس لتبريرها واقامة البراهين على سلامتها كل التحمس وجب أن تكون شخصياته أناسا يستطيعون الوقوف على أرجلهم دون أن يسندهم المؤلف أو يقدم لهم أى معونة .

لقد أصبح هالمر مديرا لأحد المصارف ، ولا بد أنه كان رجلا دؤوبا لا يكل من العمل . رجلا واعيا ذا ضمير يقظ جدير بأن يصل الى أرقى منصب فى هذه المؤسسة الهامة . انه رجل مثقل بالمسئوليات يوحى اليك بصاحب المنصب الرفيع الذى لا يتهاون فى صغيرة ولا كبيرة من دقائق عمله ، ويتشبث بالنظام الى آخر حدود التشبث ، ويتطلب من مرؤوسيه المثابرة والتفانى فى أداء الواجب . ولقد كان شديد الاعتداد بحقوقه المدنية ومنزلته فى المجتمع . انه يعرف أهمية منصبه ويرعاه بكل ما أوتى من حرص وعناية ، وحرصه على أن يظل محترما فى أعين الناس هو همه الأكبر . وهو لا يبالى أن يضحى بكل شىء حتى حبه فى سبيل هذا الاحترام .

وقصارى القول ان هالمر رجل يكرهه كل من هم دونه ، ويعجب به كل من هم فوقه . وهو لا يشعر بانسانيته الا فى منزله فحسب حيث يكون انسانا حقا.

ان حبه لأسرته حب لا حد له . كما هو فى كثير من الأحيان حال الشخص الذى يكرهه الآخرون ويخافونه ، ومن هنا تشتد حاجته إلى مزيد من الحب الذى يفتقده أكثر مما يحتاج الانسان العادى .

وهالمر فى حوالى الثامنة والثلاثين من عمره . متوسط الطول وذو طبع حاد ، وفطرة مصممة ، ولهجته فى الكلام حتى فى المنزل ، لهجة ناعمة مداهنة ، تشعرك بالوقار والجد ، وهو لا ينفك يعذل الناس ويلفتهم الى ما ينبغى ومالا ينبغى . ومظهره يوحى بأنه من رجال الطبقة الوسطى كما يوحى بالأمانة وبأنه ليس على درجة كبيرة من اليسار ورفاهة العيش ، ويبدو أن تفكيره المستمر فى مصرفه المحبوب هو شاهد على ما يخامر نفسه من طموح بوصفه شابا الى الاحتفاظ بمثل هذا المنصب فى مثل تلك المؤسسة . وهو راض الى آخر حدود الرضا عن نفسه ، ولا يشغله أمر من أمور المستقبل .

وهالمر رجل نظيف لا تستعبده عادة سيئة ، فهو لا يدخن ولا يذوق الخمر الا فى مناسبات قليلة حيث يتناول كأسا أو كأسين ، وهو يبدو فى هذه المناسبات شخصا رزينا كريم الخلق مستمسكا برفيع المحامد التى يجب أن يعرفها الناس فيه .

فكل هذه الأمور يمكن ملاحظتها فى المسرحية ، وهى وان لم تعطنا الا دراسة سريعة لشخصية هالمر الا أننا نلمس منها أن ابسن كان يعرف الشىء الكثير عن بطل روايته . وقد كان ابسن يعرف ولابد أن بطلة روايته يجب أن تكون على النقيض من جميع المثل التى تجتمع فى البطل .

وعلى هذا النحو صور لنا نورا فجعل لها روح طفلة ، كما جعلها مسرفة لا تعرف المسئولية ، مغرمة بالكذب والخداع كما يفعل الأطفال . وقد صورها لنا قبرة تهوى الرقص والغناء . مهملة قليلة المبالاة — الا أنها مع ذلك تحب زوجها وأطفالها من صميم قلبها . وهنا سر شخصيتها . انها تحب زوجها ذلك

الحب المغامر الذى يجعلها تأتى فى سبيله أعمالا لا يخطر ببالها أن تأتيها فى سبيل أى مخلوق آخر .

وبالرغم من هــذا فلنورا عقلهــا اللطيف النفاذ ، وان تكن قليلة الدراية بالمجتمع الذى تعيش فيه . وهى لحبها هالمر واعجابها به لا تأبى أن تكون زوجته الدمية . أو زوجته اللعبة . وهذا هو علة بطء نموها الذهنى بالرغم من ذكائها . لقد كانت ابنة أبيها المدللة التى انتقلت الى زوجها ليزيدها تدليلا .

وسن نورا لا تزيد على الثامنة والعشرين أو الثلاثين . وهى ساحرةالجمال جذابة المفاتن . أما ماضيها فليس خاليا من الشوائب كماضى هالمر ، فقــد كان أبوها رجلا معروفا بالنزق وعدم التبصر ، وكانت له آراؤه الغريبة ، كما كانت بعض شائعات السوء تخدش سمعة عائلته ، ولعل نقطة الضعفالوحيدة فى نورا هى أنها كانت تحب أن ترى الناس جميعا سعداء مثلها .

فهاتان هما الشخصيتان اذن اللتان سوف يتولد عنهما الصراع فىالمسرحية. ولكن كيف يكون ذلك وليس ثمة ما يشير الى وجود شخص ثالث يمكن أن يزاحم أحدهما فى حب الآخر لينشأ من ذلك مثل هذا الموقف الثلاثى الذى أشرنا اليه آنفا ؟ وأى صراع يحتمل أن ينشأ بين شخصين يحب أحدهما الآخر على هذه الصــورة ؟ فاذا ساورنا أى شــك فى ذلك فلنرجع الى دراســة الشخصيتين والى المقدمة المنطقية التى اتخذها ابسن فكرة أساسية تقوم عليها روايته ، ففى هذه الدراسة وفى تلك المقدمة سوف نجد الحل . أو مفتــاح الموقف، بل نحن لا نكاد نفعل حتى نعثر بذلك على المفتاح . ان نورا لماكانت تمثل الايثار والحب فانها سوف تفعل شيئا من أجل أسرتها ، وبصراحة من أجل زوجها . شيئا سوف يسىء هذا الزوج فهمه ، ولكن يا ترى أى شىء . أو أى فعلة تكون هذه التى تفعلها نورا ؟ فاذا التاث علينا فهم ذلك مرة ثانية فلا بأس من الرجوع الى دراسة الشخصيتين من جــديد لكى نحصــل على الجواب الشافى الذى يأخذ بأيدينا الى ما نريد . ان هالمر يمثل الرجل الذى

يقدس احترام الناس لشخصه .. حسن جدا .. اذن فلابد أن تقوم نورا بفعلة تنذر بزعزعة المنصب الذى يشغله هالمر او تنذر بنسفه نسفا . ولكن نورا امرأة مؤثرة ومن طبعها تحمل التضحية فى سبيل زوجها .. اذن فلابد أن تكون الفعلة التى تفعلها من أجل هالمر نفسه وفى سبيله هو ، على أن يكون رد الفعل الذى يجب أن تحدثه تلك الفعلة فى نفس هالمر هو اظهار تفاهة حبه لزوجته اذا وضع هذا الحب ووضع تقديس هالمر لاحترام الناس له فى كفتى ميزان .

والآن نتساءل عن تلك الفعلة التى يختل لها توازن هالمر الى الحد الذى ينسى معه كل شىء حينما يشعر بأن منصبه مهدد . انها تلك الفعلة الوحيدة التى يعرف هالمر من تجاريبه الخاصة أنها أشد الفعلات كراهية الى النفس وأجلبها للفضيحة .. انها الفعلة التى تتصل بشئون المال .

فهل تكون هذه الفعلة هى السرقة ؟ ربما . ولكن نورا لم تسرق ولم تكن لصة فيما تفعل ، ويدها لا تجد طريقا الى شىء كثير من المال . والذى تقوم به الآن لابد أن تكون له صلة ما بضبط الانفاق وصيانة المال . انها ولابد تحتاج الى المال حاجة ماسة ، والمال الذى تحتاج اليه لا بد أن يكون مبلغا أكبر مما تستطيع يدها الوصول اليه ، وان يكن أقل بكثير مما يمكن أن تحصل عليه دون أن يثير من حولها فضيحة كبيرة وضجة لشد ما كانت تخشاها .

وقبل أن نذهب الى أبعد من هذا المدى يجب أن نعلم أن الدافع لها على الحصول على المال هو دافع مكدر ــ اذا تحرينا تعبيرا مهذبا ــ لزوجها . فهل كان هالمر مدينا ؟ وكان محتاجا الى هذا المال ليسد دينه ؟ كلا . فقد كان هالمر ممن يأبون اقتراض المال لما كان يعلم من قلة حرص زوجته عليه ، فهل كانت نورا فى حاجة الى بعض الأثاث لمنزلها ؟ كلا أيضا . فلم يكن الأثاث من الأمور الهامة فى حياة هالمر . فهل كان مرض زوجها هو الدافع لها على

اقتراض هذا المال اذن ؟ يالها من فكرة فائقة . فهالمر مريض حقا ونورا فى أمس الحاجة الى المال لترعاه وتسهر عليه .

ان تفكير نورا تفكير سهل لا يصعب علينا تتبعه . انها لا تدرى من أمور المال الا شيئا قليلا . وهى تريد مالا لكى تنقذ به صحة هالمر ، ولكن هالمر يؤثر الموت على الاقتراض ، ونورا لا تستطيع أن تلجأ فى ذلك الى الأصدقاء مخافة أن يكتشف هالمر ما فعلت فتجرح كرامته ويشعر بالمذلة فى أعين هؤلاء الأصدقاء . ونورا لا يمكن أن تسرق كما سبق أن ذكرنا . إذن .. فالطريق الوحيد الذى لا طريق غيره هو أن تلجأ الى رجل ممن يقرض الناس المال .. رجل محترف . على أن نورا تعرف أنها ـ كامرأة ـ لا تكفى امضاؤها للحصول على القرض . وهى لا تستطيع أن تسأل أحدا من أصدقائها أن يضمنها دون أن تواجه الأسئلة البغيضة التى تحاول تفاديها ، فهل تلجأ الى رجل غريب ليضمنها ؟ انها كانت لا تكاد تقترب من رجل لا تعرفه دون أن يكون ذلك فتحا لباب لا يغلق من القيل والقال . ثم هى تحب زوجها هذا الحب الشديد الذى يمنعها من أن تقدم على هذا . اذن .. فليس فى الدنيا كلها الا رجل واحد يستطيع أن يؤدى هذه الخدمة لها . وذلك الرجل هو أبوها . ولكن أباها رجل مريض معتل مشف من مرضه على الموت . ولو كان سليما معافى لأمكنها أن تحصل على ما تريد من مال .. لكنه لو كان كذلك لما كانت هناك مسرحيتنا تلك .. ولما استطاع ابسن أن يكتب لنا درته الخالدة .. ونحن نصر على وجوب أن تثبت الشخصيات الروائية مقدمة المسرحية المنطقية عن طريق الصراع ، وعلى هذا فلا محيص من أن يموت والد نورا لكى تتأزم الأمور وتذكو نار الصراع أكثر وأكثر .

وتتحسر نورا على موت أبيها فى لحظة كانت فى أشد الحاجة اليه .. لكن موته هذا يلهمها فكرة طيبة . انها سوف تزور امضاء أبيها المرحوم ، وتزدهيها الفكرة ، وتملؤها تيها ، لأنها خلقت لها مخرجا من أمر المال .. والحق أنها

فكرة لا بأس بها ، فكرة جميلة كادت تجعل نورا تنشق من الفرح ، فهى لم تجد الطريقة للحصـول على المال فحسب ، بل عرفت كيف تخفى عن هالمر الطريقة التى استطاعت بها الحصول على المال .. وسوف تذكر له أن أباها قد ترك هذا المال لها .. ولن يكون فى وسعه أن يرفضه لأنه يكون عنـد ذلك ماله هو .

وتمضى نورا فى تنفيذ الفكرة وتحصل على المال .. وتبلغ سعادتها القمة .

ومع ذلك فلا تزال هناك ثغرة فى المشروع . ان الرجل الذى يقرض المال يعرف الأسرة ، بل هو يعمل فى نفس المصرف الذى يديره هالمر ، وهو قد فطن الى أن امضاء الضامن مزورة .. الا أن هذه الامضاء هى عنده أثمن من أية ضمانة أو أى اقرار . واذا لم تستطع نورا سداد الدين (أو اذا هى لم تعش حتى تسدده) فهالمر قمين بأن يسدده أضعافا مضاعفة .. ما دام هالمر هو بطبيعته هذا الرجل الذى نعرفه .. الرجل الذى لا يعدل عنده احترام الناس له ومنزلته فى نظرهم أى شىء فى هذه الدنيا .. الرجل الذى اذا تعرض احترامه هذا لأى نقيصة أو تعرض منصبه لأى خطر هان عليه أن يصنع فى سبيلهما أى شىء .. وهكذا يكون مقرض النقود فى أمان .. وتكون نقوده فى صون تام .

وأنت ــ بعد هذا ــ اذا قرأت ملخص ما وصف لنا به ابسن شخصيتى نورا وهالمر ترى أن هاتين الشـخصيتين قد جعلتا قصـة المسرحية ممكنة الحدوث فى دنيا الواقع .

***

سؤال : ومن أجبر نورا على فعل ما فعلت ؟ لماذا لم تستطع التغلب على جميع هذه الاعتبارات فتقترض المال بطريقة قانونية ؟

جواب : لقد أجبرتها المقدمة المنطقية على أن تختار وجهة واحدة فقط ــ الوجهة التى يمكن أن تقيم الحجة على صدق هذه المقدمة . وستقول أنت

ـ ونحن سنوافقك ـ ان لكل شخص الحق فى أن يختار مائة طريقة مختلفة لتحقيق أغراضه . ولكن هذا لا يحدث حينما لا تكون لك مقدمتك المنطقية المختارة المحددة المعالم البارزة السمات التى تريد أن تؤيدها بالحجة الدامغة والبرهان المبين . وأنت بعد التدقيق العميق واطراح ما لا يجدى ستجد ، ولا بد ، الطريق الوحيد الذى يؤدى بك الى هدفك ـ أعنى الطريق الذى يؤيد مقدمتك ، وقد اختار ابسن هذه الطريق ، وذلك برسمه الشخصيات التى يمكنها بطبيعة الحال أن تسلك الطريق التى تؤيد مقدمته .

سؤال : اننى لا أدرى لماذا يجب ألا يكون هناك الا طريق واحدة نبنى بها الصراع، وأنا لا أعتقد أنه لم يكن أمام نورا شىء تفعله الا أن تزور امضاء والدها .

جواب : وماذا كنت تريدها أن تعمل غير هذا ؟

سؤال : لست أدرى ولكن لابد أن يكون ثمة طريق أخرى

جواب : اذا رفضت أن تفكر فى هذه الطريق فقد انتهى الجدل .

سؤال : حسن . فلماذا لا تكون السرقة مبررا شبه معقول كالتزوير ؟

جواب : لقد أشرنا من قبل الى أنها لم تكن أمامها طريق للحصول على المال ، ولكن لنفرض الآن أنها كانت تجد هذه الطريق ، فممن كان عساها أن تسرق ؟ ليس من هالمر طبعا لأن هالمر لا مال له . فهل تسرق من الأقارب ؟ لا بأس . ولكن هل يمكن لهؤلاء أن يفضحوا أمرها حينما يكتشفون السرقة؟ انهم لا يستطيعون هذا والا فضحوا الأسرة ، والظروف كلها فى جانب كتمان الأمر . فهل تسرق نورا من الجيران ؟ من الأغراب ؟ ان هذا ينافى أخلاقها ينافى شخصيتها . ولكن لنفرض أنها فعلت ـ ان هذا لو حدث لما نفع المسرحية فى شىء الا فى زيادة تعقيدها والتباس الأمور على المؤلف وعلى مقدمته المنطقية .

سؤال : أليس هذا هو ما تريده أنت ؟ أليس هذا هو الصراع ؟

جواب : انما أريد الصراع الذى يؤيد المقدمة .. الفكرة الأساسية .

سؤال : ألا تنفع السرقة فى هذا ؟

جواب : كلا . ان نورا حينما زورت امضاء والدها لم تعرض للخطر أحدا من الناس غير نفسها وغير زوجها .. لكنها اذا سرقت أضرت بأبرياء .. أضرت بأصحاب المال وبمن تحوم حولهم شبهة السرقة وهم لم يسرقوا ، وكل هؤلاء لا شأن لهم بموضوع المسرحية . وفضلا عن هذا كله فالسرقة تغير مفهوم المقدمة المنطقية . ثم الخوف من افتضاح أمر السرقة والفضيحة التى تلى ذلك ولابد ، قد يتركان أثرهما فى المقدمة كذلك فيجعلانها مقدمة تشهير بالسرقة لا مقدمة دفاع عن حق المرأة فى المساواة بالرجل .

ولكنك تسألنى : وماذا لو أن نورا سرقت ولم تضبط ؟ ان هذا يكون دليلا على أنها لصة حقيقية وليست سيدة تستحق أن تساوى بالرجل . ثم ماذا لو أنها ضبطت ؟ أليس يستتبع هذا نشوب معركة من معارك البطولة يشترك فيها هالمر لانقاذها من غياهب السجن ، وبعد هذا يسرحها ويقطع علاقته بها ؟ وهذا هو ما يضطره الى عمله ما ذكرناه من شدة محافظته على أن يكون شخصا محترما فى أعين الناس ، وذلك يؤيد نقيض المقدمة التى بدأتها أنت تماما .. كلا يا صديقى . ان أمامك مقدمة منطقية من جهة ودراسة شخصية كاملة من جهة أخرى ، فيجب أن تبقى فى الطريق المستقيم الذى يرسمه لك هذان الحدان ، وألا تنحرف بعيدا عنهما .

سؤال : يبدو أنك لا تستطيع الفكاك من تلك المقدمة .

جواب : يبدو ذلك . ان المقدمة المنطقية حاكم مستبد .. طاغية لا يسمح لك الا بطريقة واحدة ــ طريق الدليل القاطع الذى لا مماحكة فيه .

سؤال : لماذا لم تسلك نورا طريق الغواية .. أعنى طريق الدعارة مثلا ؟

جواب : وهل كان هذا ينهض دليلا على أنها كفء لتحمل عبء بيتها وعبء مسئولياتها المنزلية ، وأنها تستأهل مساواتها بالرجال ، وأن النساء يجب

ألا يكن دمى فى بيوتهن » أكان هذا ينهض دليلا على ذلك ؟
سؤال : وكيف لى أن أعرف هذا ؟
جواب : اذا لم تكن تعرف .. فقد انتهينا وقام الدليل القاطع .

— ٨ —

الشخصـــــــية المحـــــــورية

الشخصية المحورية أو الشخصية الرئيسية هى البطل الأول فى المسرحية . وقد جاء فى معجم وبستر : ان البطـــل الأول ـ أو البـــروتاجونست protagonist هو الشخص الذى يتولى القيادة فى أى حركة أو قضية . وأى انســان يعارض البطل الأول هو المقاوم له أو خصمه أو معارضـــه antagonist وبدون الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون مسرحية ، لأن الشخصية المحورية هى الانسان الذى يخلق الصراع ويجعل المسرحية تتحرك الى الأمام ، والشخصية المحورية تعرف ماذا تريد . واذا لم توجـد هذه الشخصية فانك تتسكع فى القصة وتتشطح .. واذا أردت الحقيقة الك لا تجد قصة ان لم تجد تلك الشخصية .

وياجو ـ بطل مسرحية عطيل الأول ـ هو رجل أفعال .. رجل عملى . وهو ينتقم لنفسه من استخفاف عطيل به . فهو يبذر بذور الشقاق والغيرة . وبهذا يبدأ معركة الصراع فى المسرحية .

وفى مسرحية « بيت دمية » نرى كروجستاد باصراره على رد الاعتبـــار لاسرته يكاد يدفع نورا الي الانتحـــار .. ويكون كروجستاد بهذا هـــو الشخصية المحورية فى المسرحية .

وفى ملهاة طرطوف نرى أن اصرار أورجون على فرض طرطوف على أسرته هو منشأ الصراع فى المسرحية .

ان الشخصية المحورية يجب ألا تقف عند مجرد الرغبة فى شىء بل يجب

أن تكون هذه الرغبة رغبة جامحة تجعــل صاحبها مســتعدا لأن يهلك من دونها ، أو يبلغ هدفه منها .

ولعلك تقول : « لنفرض أن عطيل قد عهد الى ياجو بالمنصب الذى كان يتشهاه كل هذا التشهى » .

وأقول لك : « فى هذه الحالة لا تكون هناك مسرحية » .

انه لابد دائما من وجود شىء يرغب فيه الانسان أشد من رغبته فى أى شىء آخر فى الحيــاة ، اذا كان لابد من أن يكون هذا الانسان شــخصية محورية ، وذلك كالانتقام أو الشرف أو الطمع .. ألخ .

والشخصية المحورية الجيدة يجب أن يحركها شىء جد حيوى معرض للخطر ، ولا يمكن أن يكون أى انسان شخصية محورية .

فالشخص الذى يكون خوفه أشد من رغبته ، أو الشحص الذى ليست له عاطفة عظيمة ، عاطفة مخامرة ، أو الشخص الذى يستطيع أن يصبر ولا طاقة له على المقاومة ، هؤلاء جميعا لا يصلحون لأن يكونوا شخصيات محورية

وبهذه المناسبة نذكر أن هناك صنفين من الصبر أو الاحتمال .. الاحتمال الايجابى والاحتمال السلبى .

فصبر هاملت مثلا صبر سلبى من ناحية لأنه لا طاقة له على الاستسلام أو الاستكانة ، لكنه صبر ايجابى من ناحية أخرى حينما نراه ماضيا فيما أخــذ به نفسه من التحرى والاستقصاء .

وجيتر لستر فى مسرحية طريق التبغ لديه هذا النوع من الصـــبر الذى يجعلك تعجب لعظم احتمال الانسان ، وصبر الشهداء وطول احتمالهم بالرغم مما يقع عليهم من تعذيب هو قوة عظيمة يمكننا استخدامها فى المسرحية أو فى أى صورة أخرى من صور الكتابة الأدبية .

ان ثمة لونا ايجابيا من ألوان الصبر والاحتمال الذى لا يلين ، الاحتمال الذى يتحدى الموت نفسه . وعلى هذا يكون هناك صبر فارغ سلبى لا يعرف

المقاومة ولا يحتمل الضغط ولا طاقة لصاحبه على تحمل المتاعب .

والشـخصية المحـورية يجب بالضرورة أن تكون شخصية عدائيـة ـ خصيمة ـ لا تعرف المساومة أو أنصاف الحلول . بل لا يستشعر قلبهـا الرحمة ولا يعرف الحنان .

وبالرغم من أن چيتر لستر قد يبدو شخصية سلبية فهو مع ذلك شخصية تثير الغيظ وتبعث فى النفس السخط مثل ياجو تماما . وكل منهما شخصية محورية جيدة .

ويمكننا أن نوضح بمثل هذا تماما ما نعنيه حينما تقول : شخصيات محورية « سلبية » و « ايجابية » (عدائية أو خصيمة) .

فكل منا يعرف ما تعنيه الشخصية العدائية او الخصيمة ، ولكن يجب أن نشرح هذه الشخصية السلبية وماذا تكون . ان احتمال الجوع والتعذيب والآلام الجسمانية والذهنية واعتبار طاقة الاحتمال هذه شيئا مثاليا ولا نظير له ، سواء أكان حقيقيا أم مستحيلا ، هو القوة بمعناها فى الملاحم الهوميرية وهذه القوة السلبية هى قوة عدائية فى الواقع بمعنى أنها تثـير رد فعل . فتجوال هاملت وتجسسه ، واصرار چيتر لستر الذى يشبه اصرار المجانين على البقاء فى أرضه حتى يموت من الجوع فيها ، هى من الأفعال التى تحدث رد فعل حقيقة . ومن ثمة فالقوة السلبية اذا كانت قوة مستديمة مكايدة ولا تنثنى تصبح قوة ايجابية .

وأى قوة من هاتين القوتين صالحة لأى نمط من أنماط الكتابة الأدبية

ونعود فنقول مرة أخرى ان الشخصية المحورية هى بالضرورة شخصية عدائية .. لا تعرف المساومة أو أنصاف الحلول ، بل هى شخصية لا تعرف الرحمة أو الحنان .. سواء كان صاحب هذه الشخصية من نمط سلبى أو ايجابى .

والشخصية المحورية قوة دافعة مسـيرة (بكسر الياء) لا لأن صاحبها

قرر أن يكون كذلك ، بل انه يصبح ما هو لسبب بسيط جدا هو أن حاجة أو ضرورة ظاهرة أو خافية تجبره على الفعل وتضطره اليه . ان ثمة شيئا يهمه أكبر الأهمية معرض للخطر ، كالشرف أو الصحة أو المال ، أو دفع الأذى أو الانتقام أو عاطفة عظيمة .

ان أوديب فى مأساة « أوديب ملكا » يصر على اكتشاف قتلة لايوس ، وهو هنا البطل المحورى ، وأپوللو هو الذي يحرك فيه روحه العدائى — أو روح الخصومة ، بانزاله الدمار على طيبة حينما يسلط عليها الطاعون اذا هو لم يكشف قاتلى لايوس . فسعادة بلاده اذن هى التى تضطره الى أن يكون شخصية محورية .

والجنود الستة فى رواية : « ادفنوا الموتى » Bury the Dead يرفضون أن يدفنوا لا من أجل أنفسهم ولكن من أجل الظلم الصارخ الذى ينصب على رؤوس الغالبية العظمى من الطبقة الكادحة . انهم يرفضون أن يدفنوا من أجل الانسانية كلها .

وكروجستاد فى رواية : « بيت دمية » قاس لا يلين من أجل أبنائه الذين يريد أن يعيد اليهم اعتبارهم (ببقائه فى منصبه فى البنك ، لأنه اذا فصل لاكته الألسن من جديد) .

وهاملت يتقصى أنباء قتلة أبيه لا ليعيد الى نفسه حقا مغتصبا ولكن لانزال القصاص بالمجرمين .

وهكذا نرى أن الشخصية المحورية لا يمكن أن تصبح شخصية محورية لأنها تريد أن تكون كذلك ، بل لأن صاحبها يضطر الى ذلك اضطرارا بحكم الظروف والأحوال التى تضطرب فى أعماقه وتضطرب من حوله . ونماء الشخصية المحورية لا يمكن أن يكون شاملا كنماء الشخصيات الروائية الأخرى . مثال ذلك : تستطيع الشخصيات الأخرى هذه أن تتنقل من الكراهية الى الحب ومن الحب الى الكراهية .. أما الشخصية المحورية فليس لها الى

ذلك من سبيل ، لأن روايتك حينما تبدأ تكون شخصيتها المحورية محوطة بالريبة غارقة بالفعل فى بحار الشك هذه ، الى أن تكتشف الخيانة مرحلة أقصر بكثير من مرحلة الايمان المطلق والعقيدة الثابتة الى اكتشاف الخيانة . ومن ثمة فاذا كان لا بد أن تخطو الشخصية العادية عشر خطوات لكى تنتقل من الحب الى البغض لم يكن أمام الشخصية المحورية الا أن تخطو الخطوات الأربع الأخيرة فقط .. أو الخطوات الثلاث .. أو الاثنتين .. أو حتى الخطوة الأخيرة .

فهاملت يبدأ بحقيقة يقينية (حينما يكشف له شبح أبيه عن سر جريمة القتل) ، ثم ينتهى بالقتل . ولافينيا فى رواية أونيل : « الكترا تلبس ثياب الحداد » تبدأ بالبغض ثم تتآمر لكى تنتقم .. وتنتهى بالعزلة والانطواء على نفسها .

وما كبث يبدأ بتشهى عرش الملك وينتهى بالجريمة والموت . والانتقال من الطاعة العمياء والثورة العلنية أطول بكثير من الانتقال من غضبة الظالم الجائر وبطشه بعامله الثائر . الا أن ثمة انتقالا ــ والسلام ــ فى كل من الحالتين .

وروميو وجولييت قد مارسا البغض والحب والأمل واليأس ثم حل بهما الموت فى حين لم يمارس والدهما الا البغض والندم .

وحينما نقول ان الفقر يشجع على الجريمة فنحن لا نهاجم معنى مجردا ، بل نحن نهاجم العوامل الاجتماعية التى جعلت الفقر شيئا واقعيا وحقيقة ملموسة . وهذه العوامل عوامل جائرة لا تعرف الرأفة ، وجورها هذا يتجسد فى صورة انسان . ونحن فى تمثيلياتنا نهاجم هذا الانسان ونهاجم فى صورته العوامل الاجتماعية التى جعلته ما هو ، والتى يمثلها . وهذا الشخص الذى يمثل تلك العوامل لا يمكن أن ينثنى أو أن يلين ، لأن تلك العوامل تسنده وتقف من خلفه ، واذا هو استخذى أو ضعف بالفعل فلاشك

أنك تفطن الى أنه كان شخصية سيئة الاختيار ، وألا بد من شخصية أخرى يمكنها أن تخدم باخلاص وأمانة تلك العوامل التى تسندها وتقف من ورائها.

وصاحب الشخصية المحورية يستطيع أن يكون ندا للقوى العاطفية الممثلة فى خصومه ، الا أنَ نطاق تطوره يكون عادة أضيق وأقل من النطاق الذى تتطور فيه شخصيات أولئك الخصوم .

***

سؤال : ان ثمة أشياء قليلة لا تزال تربكنى وتحيرنى حول مسألة النماء هذه . لقد رأيت فيلم يواريز Juarez من أيام قليلة ولاحظت أن كل شخصية من شخصيات القصة قد مرت بدور من الانتقال ، فمثلا انتقل مكسمليان من التردد والتذبذب الى العزم والتصميم ، وانتقلت كارلوتا من الحب الى الجنون ، وانتقل دياز من الثقة فى قضيته الى الذبذبة والشك فيها ، أما يواريز فكان الشخصية الوحيدة التى لم تنم ولم تنتقل ، الا أن ثباته وثقته التى لم تتأرجح جعلته أشبه بالتمثال .. لقد كان كالصنم .. فماذا كان موضع الخطأ فيه ؟ لماذا لم ينم ولم يتطور ؟

جواب : انه لم يكن ينمو باستمرار وبصورة واضحة كالشخصيات الأخرى، انه الشخصية المحورية الذى تعتبر قوته وتصميمه وزعامته مصدر الصراع فى المسرحية . وستكون لنا عودة الى هذا الموضوع ، وسترى لماذا كان مركزه الرئيسى يجعل تطوره أقل وضوحا . ولكن دعنا أولا نوضح لك أنه كان ينمو ويتطور بالفعل . لقد رأيناه يحذر مكسمليان وينذره ـ ثم رأيناه بعد ذلك ينفذ تهديده ونذيره . وهذا تطور ونماء من غير شك . وحينما يجد أن قواته لا يمكنها أن تقف فى وجه الفرنسيين نراه يغير خططه (تكتيكه) ويسرح جيشه . وهذا تطور آخر ونماء جديد ، وهو بهذا ينتقل من حال الى حال، ونحن نعرف لماذا يغير رأيه حينما نسمع الراعى الصغير يصف، كيف أن كلابه تتحد لكى تحارب ذئبا ، ونحن نرى كيف ان يواريز يعالج الخيانة ويواجه

الأعداء فى معسكرهم ذاته والموقع الذى يمشى فيه بين فرقة من الجنود تطلق نيرانها يظهره لنا فى صراع حقيقى، ويؤيد ما نعتقده فيه من الشجاعة والجرأة.

أما حبه لشعبه فيؤيده عدم لينه ازاء مكسمليان ، ومن خلال عرض شخصيته المستمر ندرك أن الدافع له فى جميع المواقف دافع شريف خال من الأنانية .

وينكشف لنا لون من ألوان انتقالاته غير المرئية حينما ينمغم على نعش مكسمليان قائلا : « سامحنى » كما ينكشف لنا بالتالى حبه اياه وندرك أن قسوته عليه لم تكن موجهة اليه بالذات بل الى الاستعمار نفسه .

سؤال : فمن ذلك نستنتج أن نماءه كان يبدأ من المقاومة وينتهى الى مقاومة أغرب منها ، بدلا من أن يبدأ من بغضاء وينتهى الى مغفرة .. فهمت الآن .. ولكن لماذا لم يكن من الضرورى أن يكون تطور يواريز عظيما كتطور مكسمليان ؟

جواب : ان يواريز (١) هو الشخصية المحورية ، فتذكر أرجوك أن نماءه

---

(١) مسرحية Juarez & Maxmilian للكاتب النمسوى فرانز فرفل Franz Werfel درامة من ثلاثة عشر مشهدا وظهرت سنة ١٩٢٤ وتتلخص فى أن الامبراطور نابليون الثالث ارسل قائده مكسمليان الى بلاد المكسيك ليحكمها ومكسمليان هذا رجل مثالى وكان يحسب ان اهل المكسيك يريدونه حاكما عليهم فى حين أنهم لم يكونوا يرضون بحاكمهم يواريز حاكما وزعيما .ولايزال به بعضهم حتى يغروه بامضاء أمر باعدام بعض المسجونين المدنيين وبهذا يتقرر مصيره هو وتشب هذه الثورة ولن كارلوتا زوجته تشير عليه بالابقاء على عرشه ، وتذهب هى الى فرنسا تلتمس المعونة من الامبراطور . . ولكن بلا جدوى . . ولما يستيقن مكسمليان آخر الامر الا فائدة فى الحرب، ينطلق من مخبئه ليواجه الموت رميا بالرصاص من فرقة من الرماة . وفرانز فرفل (١٨٩٠ —) قصاص وكاتب مسرحى ولد فى براغ ونشر مجموعة من القصص عقب الحرب العالمية الاولى ثم برع فى كتابة المسرحية ومن ذلك هذه الرواية . ومن اجود مسرحياته التاريخية : بولس بين اليهود Paulus unter den Juden وقصصه ومسرحياته جيدة العرض لشخصياتها. وقد ترجم الكثير من قصصه الكبيرة الى اللغة الانجليزية ، ومن ذلك قصته موسى والاربعون يوما ١٩٣٤ (د — خ)

الشخصية المحورية يكون أقل بكثير من نماء الشخصيات الأخرى ، وهـذا لسبب بسيط جدا .. هو أنه قد وصل الى قرار حاسم قبل أن تبدأ القصة . ثم انه هو الشخص الذى يجبر الآخرين على النماء والتطور . وقوة يوارين هى قوة الطبقات الراغبة فى القتال والموت فى سبيل حريتها .

انه لا يعمل وحده . وهو لا يحارب رغبة منه فى الحرب . والضرورة هى التى تضطر الشخص المحب للحرية الى محاولة تدمير خصمه الجائر أو الموت فى سبيل تلك الغاية ، فهذا أفضل عنده من الاستسلام للعبودية .

واذا لم تكن لدى الشخصية المحورية ضرورة داخلية (من ذاته) أو خارجية ، (كتحريض مواطنيه له) تدفعه الى الحرب ، اللهم الا أن يكون الدافع له الى الحرب ليس الا هواه ، فعند ذلك ينشـأ الخطر من احتمال توقفه كقوة دافعة محركة لأحداث الرواية وشخصياتها . وفى هذا خروج عن المقدمة المنطقية وخروج عن موضوع الرواية نفسها .

سؤال : ما قولك فى أولئك الذين يريدون أن يكتبوا أو يمثلوا أو يغنوا أو يصوروا » هل يمكنك أن تسمى هذا الباعث الداخلى من بواعث التعبير عن النفس هوى من الأهواء أو مزاجا من الأمزجة ؟

جواب : انه لكذلك عند تسعة وتسعين فى المائة منهم

سؤال : ولماذا تسعة وتسعون فى المائة ؟

جواب : لأن تسعة وتسعين فى المائة منهم يتخلون عما يرغبون فيه من ذلك قبل أن يتاح لهم أن يحققوا منه شيئا . انهم لم يؤتوا شـيئا من المثابرة أو القوة أو الصبر على مواصلة الكفاح .. انهم ليسوا على شىء من القوة الجسمانية أو القوة الذهنية ، وبالرغم من وجود أناس على شىء كثير من

وفلسفة فرفل تقوم على ان فى هـذه الدنيا مأساة جوهرية ــ ثمة ــ انه اثم اصيل ناخذ منه جميعا بنصيب ... ولا تتعذب به الا الروح التى تفهمه أكثر من غيرها .. (د ــ خ)

القوتين الجسمانية والذهنيـة فان حافزهم الداخلى الى الخلق والابتكار ليس من القوة بالقدر الكاف .

سؤال : وهل ممكن لعنصر من العناصر التى من قبيل البرودة والحرارة والنار والماء أن يكون شخصية محورية ؟

جواب : كلا . فقد كانت هذه العناصر هى أصـحاب الحكم المطلق على الأرض حينما كان الانسان يدلف الى الوجود من ظلمات الكهوف التى كان يأوى اليها فى أول نشأته . لقد كانت هذه هى الحالة الراهنة الأزلية ، الحالة التى برزت الى الوجود ولا سيطرة لشىء عليها ، والتى ظلت بلايين من السنين وليس لها منافس .. الحالة التى لم تكن الكائنات الوحيدة الخلايا أو الجراثيم البدائية أو البكتريا أو الأميبة تستطيع أن تصنع شيئا تؤثر به فى النظام القائم. أما الانسان فقد استطاع هذا . لقد بدأ الانسان هذا الصراع وأصبح هـو الشخصية المحورية فى مسرحية الوجـود . انه لم يكتف بالجام العنـاصر والسيطرة عليها بل هو موشك على قهر الأمراض الكثيرة المتنوعة بما اكتشفه حديثا من البنسلينات وعقاقير السلفا .

ان تطاول الانسان على العناصر لا يقوم على مجرد نزوة أو وهم ، بل هو ناشىء من حاجة ملحة فيه وضرورة قصوى . وذكاؤه هو الذى ينجزه ويأخذ بيده . وهذه الحاجة وذلك الذكاء هما اللذان اضطراه الى فلق الذرة وخلق أبشع القوى المخربة التى شهدها العالم .. وتلك هى القنبلة الذرية .. على أنه اذا عاش فان هذه البشاعة التى تنطوى عليها تلك القنبلة سـوف نضطره مرة أخرى الى استعمالها فيما يرتفع بالانسانية وليس فيما يقضى عليها . وهو سوف يفعل هذا لا بدافع النبل والشرف ولكن بدافع الحاجـة الملحة والضرورة القصوى من جديد .

ونعود فنقول : ان الشخصية المحورية تضـطر الى أن تكون شخصية محورية بدافع من مجرد الحاجة الى ذلك وليس بدافع من رغبتها فى ذلك .

— ٩ —

الخصـــــــم

ان أى انسان يقاوم الشخصية المحورية فى الرواية يصبح بالضرورة معارض هذه الشخصية أو خصمها antagonist والخصم هو ذلك الشخص الذى يكبح جماح البطل المهاجم الذى لا يعرف فى هجومه رحمة ولا هوادة، انه ذلك الشخص الذى يركز ضده صاحب تلك الشـــخصية العاتية جميع قوته وكل ما أوتى من حيلة وحسن تدبير .

واذا كان الخصم لا يستطيع لأى سبب من الأسباب اثارة نضـــال طويل الأمد فيجب عليك ــ بصفتك كاتبا مســـرحيا أن تبحث عن شخصية أخرى يكون فى امكانها القيام بذلك .

والخصم فى أية تمثيلية يجب أن يكون ــ بالضرورة ــ شخصا قويا ، بل يجب أن يكون حين الاقتضاء شخصا لا يلين ولا تعرف الرأفة الى قلبـه من سبيل ، كالشخصية المحورية تماما .

والنضال لايكون نضالا هاما طريفا الا حينما يكون المتناضلون سواسية ومتساوين فى قوة النضال الناشب بينهم . فهالمر فى بيت دمية هو الخصم ضد كروجستاد ، ويجب أن يكون البطل الأول والخصم عدوين لدودين يقف كل منهما لأخيه بالمرصاد . وكل من هالمر وكروجستاد شخص صلب العـــود لا يرحم ولا تلين له قناة . والأم فى مسرحية « السلك الفضى » Silver Cord تجد خصما عنيدا كفؤا لها فى تلك المرأة التى يعود بها ولدها الى منـــزله . وياجو فى مأساة عطيل هو البطل الأول المداور الذى لا يفتر ولا يرحم . أما عطيل فهو الخصـــم ... خصم ذلك البطل ، وســـلطان عطيل وقوته هما من الضخامة بحيث لا يستطيع ياجو اللعب على المكشوف، ومع هذا فهو لا ينفك على شفا خطر عظيم .. بل حياته نفسها لاتنفك معرضة للتلف . وهكذا نرى عطيل خصما جديرا بهذا اللقب .. وهذا هو شأن هاملت أيضا ...

ولتسمح لى بتكرار ما قلت من قبل ، وهو ان الخصم antagonist يجب أن يكون قويا مثل البطل الاول protagonist لكى تصطرع ارادة كل من الشخصيتين المتحاربتين

اننا اذا رأينا شخصا ضخما ضاريا يستعمل ضراوته مع انسان أصغر منه ثرنا ضده ووقفنا فى وجهه ، ولكن هذا لا يعنى أننا بسوف ننتظر بأفواه مفغورة وأنفاس مبهورة حتى نرى نتيجة هذا الصدام غير المتكافىء الذى نعرف نهايته سلفا .

وجميع صور الكتابة الادبية من قصة أو تمثيلية أو غيرهما هى فى الواقع أزمات من بدايتها الى نهايتها لا تفتأ تنمو وتتطور حتى نتيجتها المحتومة .

— ١٠ —

التناسق

حينما تكون قد فرغت لاختيار شخصيات مسرحيتك فاحرص على أن تنسق ذلك تنسيقا حسنا ، وبالأحرى ، احرص على حسن توزيع ادوار المسرحية عليهم ، وهذا هو ما يسمونه التخطيط ، أو التوزيع ، أو تناسق الشخصيات orchestration فأنت اذا جعلت شخصياتك من نمط واحد كأن جعلتهم مشاغبين (بلطجية) جميعا مثلا ؛ تكون كالذى كون فرقة موسيقية اقتصر فيها على عازفى الطبول فقط .

ونحن نلاحظ فى مأساة الملك لير أن كورديليا فتاة لطيفة حبيبة مخلصة . أما جونوريل وريجان أختاها الكبريان فباردتا الاحساس ومتآمرتان مخادعتان وبلا قلب . والملك نفسه رجل طائش متهور عنيد ، اذا غضب تملكه جنون الغضب وملك عليه زمامه . وحسن تنسيق الشخصيات سبب من أسباب اندلاع الصراع فى أى مسرحية .

ومن الممكن اختيار شخصين كذابين أو امرأتين عاهرتين أو اختيار لصين لرواية واحدة ، ولكن لا بد لكل اثنين من هذه الشخصيات أن يكونا مختلفين

مزاجا وفلسفة وكلاما . فأحد اللصين يمكن أن يكون رصينا حذرا فى حين يكون الآخر قاسيا جامدا لا يلين . واذا كان أحدهما جبانا كان الآخر جريئا لا يهاب، واذا كان أحدهما رجلا يحترم المرأة ويعرف لها حقها كان الآخر ممن يزدرى النساء ولا ينطوى لهن على أقل احترام . أما اذا تساوى كلاهما فطرة ومزاجا ونظرة الى الحياة .. فلن يكون ثمة صراع .. وبالتالى .. لن تكون ثمة مسرحية .

وحينما اختار ابسن نورا وهالمر لمسرحيته بيت دمية كان حتما عليه أن يختار شخصين متزوجين ، لأن مقدمته المنطقية تعالج الحياة الزوجية . وهذا الوجه من أوجه الاختيار واضح ولا يخفى على أحد .

وتبدأ الصعوبة حينما يختار الكاتب المسرحى أناسا من نمط واحد ثم يحاول أن يولد الصراع بينهم .

ونحن نذكر رواية مولتز : « الحفرة السوداء » [1] التى فيها شخصيتان هما چو و ايولا ... شخصيتان متشابهتان أشد الشبه ، وكل منهما لطيف ومعتدل ولهما مثلهما ورغباتهما ومخاوفهما المتشابهة .. ولا عجب ، اذن أذا رأينا چوينتهى الى قراره الذى انتهى اليه فى غير جلبة ولا صراع .

ونورا وهالمر يحب أحدهما الآخر أيضا ، ولكن هالمر شخص مستبد طاغية بينما نورا فتاة طيعة مستسلمة . وهالمر رجل صريح صادق بصورة تدعو الى الريبة ، بينما نورا تلجأ الى الكذب والخداع كما يلجأ اليهما الاطفال . وهالمر لا يصنع شيئا الا وهو يحمل مسئوليته فى حين نرى نورا مهملة لا تكاد تأبه بشىء .. وبالاختصار .. ان نورا هى كل شىء لا يمكن وصف هالمر به . ومن ثمة فهما شخصيتان متناسقتان تناسقا عجيبا .. شخصيتان متوازنتان.

فاذا فرضنا أن هالمر قد تزوج من مسز لنده لا من نورا رأينا أنه يتزوج

---

(١) انظر الملخص فى آخر الكتاب

من امرأة ناضجة العقلية مدركة للعالم الذى يعيش فيه هالمر وللمقاييس التى يعيش بمقتضاها . لقد كان محتملا أن يتشاجرا ، لكن الذى لا يحتمل مطلقا هو أن يؤدى شجارهما الى هذا الصراع العنيف الذى كان ثمرة للتباين الشديد بين نورا وهالمر . وامرأة من نمط مسز لنده ليس معقولا على الاطلاق أن ترتكب حادث التزوير الذى ارتكبته نورا . ولو أنها ارتكبته بالفعل لأدركت خطورة ما ارتكبت .

وهذا الفرق بين هالمر ومسز لنده يشبه الفرق بين هالمر وكروجستاد ... كما أن الدكتور رانك يختلف عنهم جميعا . فهذه الشخصيات المجتمعة فى صعيد واحد هى أدوات تعمل معا لكى تعطى تشكيلة متناسقة تناسقا بديعا ..

وتناسق الشخصيات يتطلب شخصيات متعارضة واضحة السمات صلبة لا تلين ، تسير من قطب الى قطب ومن ناحية الى ناحية أخرى فى صراع ونضال وجلبة . ونحن عندما نقول : شخصيات صلبة لا تلين . تخطر فى بالنا شخصية هاملت .. ذلك الذى يمضى وراء هدفه ــ لكى يقص أثر قتلة أبيه ــ تماما كما يقص كلب الصيد أثر قنيصته . وتخطر ببالنا أيضا شخصية هالمر الذى تنبع مسرحية بيت دمية من مبدئه الصارم وفكرته الجامدة فى الكبرياء والاعتزاز بالنفس واحترام الناس له . وتخطر ببالنا أيضا شخصية أورجون فى ملهاة طرطوف الذى ينزل عن ثروته فى غمرة من غمرات التعصب الدينى الأعمى لهذا الرجل الأفاك الوغد ، ويمهد بذلك الطريق لرغائب هذا الرجل فى زوجته الشابة طائعا مختارا .

فأوصيك كلما شهدت تمثيلية أن تحاول أن تتكشف كيف وضعت خطط القوى المتصارعة . لقد تكون هذه القوى جماعات وفرقا وقد تكون أفرادا.. فترى الفاشستية تواجه الديمقراطية ، والحرية فى جنب والعبودية فى جنب آخر .. والتدين فى جهة والالحاد فى جهة أخرى ، وكل المتدينين الذين يحاربون الالحاد ليسوا من صنف واحد . وأوجه الخلاف بين شخصياتهم

ربما بلغت من الاتساع والكبر ما بين الجنة والجحيم .

. . . .

وفى مسرحية . عشـــاء فى الثامنـــة (١) Dinner at Eight ، نرى أن شخصيتى كيتى Kitty وبكارد Packard ، شخصيتان متناسـقتان ومتوازنتان توازنا جيدا ، فبالرغم من أن كيتى تشبه بكارد فى نواح كثيرة . تجد عالما بأكمله يفصلهما عن بعضهما البعض . ان كليهما يرغبان فى الانخراط فى الطبقات العالية ، ولكن رغبة بكارد فى الوصول الى القمة فى الشـئون السياسية رغبة شديدة ، فى حين أن كيتى تكره السياسة وتكره واشنجطن كراهية أشد ، وهى لا تجد ما تعمله . أما بكارد فلا يجد لحظة يستريح فيها أو يستجم . وكيتى تستلقى فى فراشها فى انتظار حبيبها . أما بكارد فلا ينى ينتقل من مكان الى مكان آخر فى أعمال متصلة ، ومن ثمـة نجد بين هاتين الشخصيتين امكانيات للصراع لا حد لها .

وفى كل حركة كبيرة نلاحظ وجود حركات صغيرة أصغر منها . ولنفرض أن الحركة الكبيرة فى احدى الروايات هى من الحب الى الكره . فماذا فى ذلك من الحركات الصغيرة اذن ؟ ان من بين هذه الحركات الحركة من الاحتمال الى عدم الاحتمال .. من التساهل الى التشدد ، ويمكن تكسير هذه الحركة من عدم المبالاة الى التكدير والمضـايقة ، وعلى هذا فأى حركة تختـارها لمسرحيتك سوف تؤثر فى التناسق الذى تضعه لشخصياتك ، فالشخصيات التى تتسق بينها الحركة من الحب الى البغض يمكن أن تكون أكثر شدة من الحركة التى هى أصغر منها ، أى من الحركة من عدم المبـالاة الى التكدير والمضايقة . وشخصيات تشيكوف تناسب الحركات التى اختارها لرواياته . وكيتى وبكارد مثلا قد لا يصلحان اطلاقا لمسرحية « بسـتان الكرز »

(١) انظر الملخص فى آخر الكتاب

وشخصيات « بستان الكراز » قد لا تصلح على الاطلاق للاساس الـذى تقوم عليه مأساة « الملك لير » وشخصياتك الروائيـة ينبغى أن تكون من التباين بقدر ما تسمح به الحركة التى تستخدمها. ومن الممكن كتابة مسرحيات عن الحركات الصغرى ، ولكن ينبغى ملاحظة أن يكون الصراع عنيفا حتى فى حدود هذه الحركات الصغرى كما يتجلى هذا فى مسرحيات تشيكوف .

ان أحدنا عندما يقول : « ان يومنا يوم ممطر » فاننا فى الواقع لانعرف أى نوع من المطر يقصـده القائل ، وقد يكون :

رذاذا أو طلا (أشبه بقطرات الضباب)
أو رهاما (أى مطرا خفيفا)
أو مطرا متواصلا
أو مطرا ثقيلا مدرارا
أو مطرا عاصفا فى جو مضطرب

ونحو هذا الشخصيات الروائية ... فبعض الأشخاص قد يكون شخصا « رديئا » الا أننا ليست لدينا أية فكرة عن درجة هذه الرداءة ماذا تكون . فهل ياترى هذا الشخص :

ليس ممن يعتمد عليه
أو ليس ممن يوثق فيه
أو كذاب
أو لص
أو هواش (أو عربيد ... أو بلطجى)
أو فتاك أو مغتصب
أو قاتل ؟

اننا يجب أن نعرف بالضبط الى أى نوع من الرداءة تنتمى الشخصية التى نتحدث عنها . وأنت كالمؤلف يجب أن تعرف حالة كل شخصية على حدة ،

ومركزها فى الرواية ، لأنك وأنت تتفرج سوف تنسق الشخصيات وتوازنها بالشخصيات التى تعارضها ، وهـذه الموازنات المختلفة ضرورية للحركات المختلفـة . وتذكر أن : « الشخصيات المحـددة السمات ، البارزة المعالم ، القوية الصلبة التى لا تلين ولا تتأرجح هى الشخصيات التى تطابق حركة المسرحية ولا تنشز عنها . فاذا كانت الحركة مثلا :

من : عدم المبالاة
الى : الضجر
الى : فراغ الصبر
الى : التهيج
الى : التبرم
الى : الغضب

لم يمكن أن تكون شخصياتك بيضاء وسوداء فقط . بل ربما أمكن أن تكون (رمادية فاتحة) اذا صح هذا التعبير ــ ولكنها يمكن أن تتناسـق وتتوازن .

واذا كانت شخصياتك منسقة تنسـيقا صحيحا كهذه الشخصـيات التى عرفناها فى بيت دمية ، وطرطوف ، وهاملت ، كان حوارها متباينا أيضـا . مثال ذلك : اذا كانت احدى شخصياتك شخصية عذرية والى جانبها شخصية أخرى خليعة أو متهتكة وجب أن يعكس حوار كل منهما الطبيعة الخاصـة بهما ، فالفتاة العذراء ليست لها تجربة ومن ثمة تبدو أفكارها ساذجة.. أما كازانوفا مثلا فهو على العكس ، انه رجل حول دوار ينطوى على ثروة من التجارب لابد أن تنعكس فى كل شىء يقوله . وكل لقاء بينهما لابد أن يكشف عن علم أحدهما وجهل الآخر . واذا كنت أنت مخلصا لشخصياتك مراعيا أن توفيها حقها وأنت ترسم خطوطها العامة وفقا لنظرية الأبعاد الثلاثة أوالمقومات الثلاثة كانت شخصياتك مخلصة لنفسها فى حوارها وتصرفاتها ولم يشغلك

شىء من ناحية التباين لأنه يكون قد تم بطبيعته . وأنت اذا أحضرت أستاذا فى اللغة الانجليزية فوضعته وجها لوجه أمام رجل لا يستطيع أن ينطق جملة دون أن يتخاج بها ويشوهها تشويها، حصلت بذلك على أحسن أنواع التباين الذى تريد دون أن تخرج عن طريقك الذى رسمته لكى تبحث عن هذا التباين ، فاذا حدث أن كانت هاتان الشخصيتان فى صراع وهما تحاولان تبرير المقدمة المنطقية للرواية واقامة الدليل عليها كان الصراع مثيرا متعدد الألوان بسبب هذا التباين الملحوظ فى الحوار ... فتذكر اذن أن : الحوار يجب أن يكون شيئا فطريا وطبيعيا فى الشخصية ...

والصراع يقوى ويزداد بازدياد النماء وتقدمه . فالفتاة العذراء الساذجة قد تصبح أعقل وأكيس . وهى ربما ألقت درسا على كازانوفا بعد زواجها منه ، وبعد أن يصبح هو قليل الثقة فى نفسه . وقد يصبح أستاذ اللغة الانجليزية قليل المبالاة مهملا فى القاء كلامه بينما يصبح الرجل الفهيه شديد العناية بلغته ونطقه حتى يبذ الأستاذ فيهما بطلاقة لسانه . وهنا أرجو أن تتذكر ما صنع النماء لاليزا فى مسرحية شو : بجماليون [1] . واللص نفسه

---

(١) مسرحية بجماليون للكاتب الايرلندى جورج برنارد شو ملهاة فى ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩١٤ ويصفونها بانها اشد مسرحيات شو واحدها واكثرها لذعا وصرامة . وبطلتها اليزا فتاة شريدة مجهولة الاصل من كوفنت جاردن احد احياء لندن . يراهن البروفسور هجنز على ان فى مقدوره ان يحولها الى احدى سيدات الطبقة الراقية فيعلمها اداب المجتمع وآداب السلوك واللغة المهذبة النظيفة وينجح الرهان حينما يظن الناس ان اليزا هذه هى احدى الدوقات العظيمات ... ولكن اليزا لاتستطيع مع ذاك ان تجد لها مكانا فى المجتمع الراقى الذى رفعها اليه ، مما يضطرها الى النضال فى سبيل وجوده وشق طريقها اليه . وهنا موضع السخرية بهذه الطبقة الارستقراطية الانجليزية التافهة التى تبذها اليزا فى كل شىء ولاسيما بعد ان تعلمت وثقفت جميع حيل هذه الطبقة وتقاليدها ... وقد كنت عظيمة الاستجابة لاستاذها شديدة الاعجاب به ... حتى لقد تحول اعجابها به الى حب له ـ اما هو فقد بدا يميل اليها ، ولكنه يحاول جهده أن يقاوم هذا الميل ، وتعنفه امه على ما اولاها من كل تلك الرعاية ... ثم تفاجئه اليزا بانها سوف تقبل خطبة ذلك الرجل الغنى البسيط

قد يصبح رجلا أمينا ، بينما يتحول رجل أمين فيصبح لصا ، والرجل زير النساء ربما غدا أمينا مخلصا لزوجته بينما تغدو زوجته هلوكا مداعبة لاترد يد لامس ، والعامل الذى لا يعرف النظام قد يصبح عاملا قويا عن طريق النظام ... وهكذا ... وهذه بالطبع خطوط واضحة قاطعة ، وهناك درجات من التطورات والنماء لاحد لها يمكن أن تمر بها أى شخصية روائية ، والمهم أن يكون هناك تطور ونماء . وبدون أن تنمو شخصياتك وتتطور فانك تضيعَ على نفسك كل ما أعددته من ألوان التباين فى ابتداء الرواية مهما كانت ألوان هذا التباين . ان فقدان التطور والنماء فى الشخصيات الروائية دليل على فقدان الصراع ، وفقدان الصراع دليل على أن شخصياتك لم تنسق تنسيقا حسنا .

— ١١ —

وحدة الأضـــداد

وبفرض أن تمثيلية من التمثيليات بدت لنا متناسقة الشخصـــيات تناسقا بديعا ، فماذا يضمن لنا أن الخصوم فيها لن تتهادن فى وسط المسرحية وتصفى ما بينها من حساب ؟ ان الاجابة على هذا السؤال يجب أن يبحث عنها فيما نسميه : « وحدة الأضداد » وهذه عبارة من العبارات التى يطبقها أناس كثيرون تطبيقا خاطئا أو تطبيقا غير مفهوم . ووحدة الأضداد لاتشير بحال الى أى من القوى المتضادة أو الارادات المتعارضة التى ينشب بينها الصدام . والخطأ فى تطبيق هذه الوحدة يؤدى الى حالة لاتستطيع الشخصيات وهى

الذى تقدم بطلب يدها ... فتغنى نفس هجنز لكنه يضطرب معذلك ... وتنتهى الرواية بعدم تسليم هجنز فى هذا التمثال الثمين الذى صنعه بيديه والذى عشقه آخر الامر كما عشق جماليون اليونانى تمثاله ... وهكذا تبقى اليزا لاستاذها ... اى لخالقها وصانعها . (د . خ)

فيها أن تمضى بالصراع الى نهايته . وأول مايضمن لنا عدم التعرض لهذه الكارثة هو أن نوضح معنى اصطلاحنا هذا ونحدد تعريفه تحديدا لايحتمل الابهام — فما هى اذن وحدة الأضداد ؟.

اذا كان رجل يسير فى زحام ودفعه رجل غريب لايعرفه ، ثم حدثت بينهما مشادة وبذاءات اشترك فيها الطرفان ، فضربه الرجل — فهل تكون المعركة الناشئة عن ذلك نتيجة لوحدة الأضداد ؟!.

لعلهـا لاتكون الا من الظاهر . وليس من الأساس . لقد كان الرجلان يرغبان فى القتال . فلقد لحقت الاهانة (بذات) كل منهما ، ومن هنا رغبتهما فى الانتقام المادى . ولكن الخلاف بينهما ليس من العمق أو التأصل بحيث لايكفى لتسويته الا الايذاء الشديد أو الموت مثلا ... فهذان خصمان يمكن أن يسويا حسابهما فى وسط التمثيلية . ان فى وسعهما أن يثوبا الى العقل ويفيئا الى الحكمة ويتفاهما ، ويعتذر كل منهما لأخيه ، ويصافحه . فمن هذا ندرك أن وحدة الأضداد الحقيقية هى تلك الوحدة التى يستحيل فيهـا التسامح والتى لا تقبل التصالح أو أنصاف الحلول .

ولابد أن نلجأ الى الطبيعة نبحث فيها عن مثل لهذه الوحدة قبل أن نطبق قاعدتها على الكائنات البشرية . فهل يستطيع أى واحـد منا أن يتخيل قيام تصالح أو تقارب ، أو تراخ بين جرثومة مرض مميت وبين كرية من كريات الدم البيضاء فى جسم آدمى ؟ كلا ! بل لابد من قيام معركة بينهما تنتهى بموت احداهما أو موتهما معا ، لأن كلا منهما مكونة تكوينا يحتم أن تقضى احداهما على الأخرى اذا أرادت احداهما أن تحيا . وليس لاحداهما خيار فى ذلك . والجرثومة لايمكن أن تقول : « أوه ... ان تلك الكرية البيضاء جامدة وصلبة البناء بحيث لاأستطيع التغلب عليها ... اذن ... سأبحث عن مكان آخر لأعيش فيه ... ولأترك هذا المكان . » والكرية البيضاء بالمثل لاتستطيع أن تترك الجرثومة وشأنها دون أن يكون فى ذلك تعريض نفسها

للهلاك ، فهذان خصمان ... ضدان ... اتحدا ليدمر أحدهما الآن •

والآن ... لنطبق هذا المبدأ نفسه على المسرح . لقد كانت أشياء كثيرة تجمع شمل نورا بشمل هالمر وتوحد بينهما ... فمن هذه الأشياء : الحب والسكن ، والأبناء ، والقانون ، والمجتمع ، والرغبات ... وبالرغم من ذلك كله كانا ضدين . وكان ضروريا بسبب شخصيتهما الفرديتين أن تتحطم هذه الوحدة أو أن تستسلم احدى الشخصيتين للاخرى استسلاما تاما ... وبهذا تبيد فردية نورا . وتفنى ذاتها ، أو تبيد فردية هالمر وتفنى ذاته .

فالوحدة ، كما هي الحال بين الجرثومة والكرية البيضاء ، لايمكن أن تتحطم . ولايمكن للمسرحية أن تنتهى الا بموت بعض السجايا السائدة فى الشخصيات — مثل دماثة خلق نورا وسهولة انقيادها فى مسرحية بيت دمية. والموت فى المسرح لايهم بالطبع أن يكون هو موت الكائن الآدمى . لقد كان انفصال الوحدة بين نورا وهالمر شيئا مؤلما ، ولم يكن شيئا سهلا بأى حال من الأحوال . وكلما ازدادت الوحدة قربا وتوثقا ازداد انحطامها صعوبة واستعصاء . وهذه الوحدة بالرغم من التغير النوعى الذى طرأ عليها لاتزال تؤثر فى الشخصيات التى كانت تربط بينهـا من قبل . ونلاحظ فى رواية Idiot's Delight أن الشخصيات ليس بينها رابط يربطها بعضها ببعض ، بحيث اذا أحس أى شخص منها بأنه مكروه أو غير مقبول أمكنه أن يفارق.

ونجد فى رواية « نهاية المطاف » [1] Journey's End ، على العكس من

---

(١) مسرحية نهاية المطاف لمؤلفها ر . ك شرف R. C. Sherriff دراما فى ثلاثة فصول ظهرت سنة ٢٨ وبطلها هذا الجندى الشاب رالى الذى كان ينظر دائما نظرة الاكبار والاعجاب الى الكابتن ستانهوب ويعده بطلا من اعظم الابطال ، لكنه لم يكد يعمل تحت امرته فى الحرب — وكان ذلك فى حرب الخنادق . حتى تبدلت نظرته اليه . . . لانه راى فيه وحشا كاسرا قد قلبه من حجر صلد لايلين ولا يرحم . . . وهنا تحدث بينهما ثغرة ممتلئة فى نفس الفتى بالكراهية والاشمئزاز . . . . وتظل هذه الثغرة على أبشع صورها حتى يصاب =

ذلك ، ان الوحدة الحديدية القائمة بين الجنود كانت وحدة راسخة ولايمكن أن يتسرب اليها الشك . لقد اقتنعنا بأن الواجب يقتضى أن يظلوا فى خنادقهم بل ربما أن يموتوا فيها ، ولو أنهم كانوا يريدون أن يظلوا على بعد آلاف من الأميال . وكان بعضهم يشربون الخمر عسى أن تثير فيهم الشجاعة التى ربما مكنتهم من القيام بالأعمال المنتظرة منهم . فهلم نحلل موقفهم . لقد كان هؤلاء الجنود يعيشون فى مجتمع مكتظ بمتناقضات معينة لم تزل تتجمع وتشتد حتى أدت الى الحرب . ولم يكن الجنود يرغبون فى القتال ؛ لأنهم لم يكن لهم فيها مصلحة يريدون تأمينها ، لكنهم انما أرسلوا ليقتلوا غيرهم لمجرد كونهم خاضعين لنزوات أولئك الذين قرروا حل مشكلتهم الاقتصادية عن طريق الحرب . أضف الى ذلك أن هؤلاء الجنود الشباب قد تعلموا منذ طفولتهم أن البطولة هى أن يموت المرء فى سبيل بلاده . ومن ثمة فقد كانت تتوزعهم انفعالات متحاربة ... فهم اذا هربوا وعاشوا وسموا بأنهم جبناء محقرون ، واذا بقوا ... كان الشرف والتميز ـ ثم الموت . وبين هذه الرغبات المختلفة تجثم المسرحية . الدرامة !... وتمثيلية نهاية المطاف ـ من أجل هذا ـ مثل طيب لوحدة الأضداد .

وليس فى الطبيعة شيء يمكن أن « يبيد » أو « يموت » بل مانظنه قد باد أو مات ، انما تحول الى شكل آخر أو مادة أخرى أو عنصر آخر . وقد تحول حب نورا لهالمر الى تحرر وظمأ الى معرفة أكثر بأحوال النفس وأمور الدنيا . وغرور هالمر واعتداده بذاته تحول الى بحثه عن حقيقة نفسه وعلاقته

= الشاب برصاصة تدنى اليه أجله . . . وهنا يرى قائده يرتد الى حنانه الاول وانسانيته القديمة ويجلس الى جانبه يواسيه ويذرف عليه الدمع كأنه امه الحانية . . . وهنا أيضا يعرف الشاب ان الحرب قاتلها الله . . . هى التى تغير طبائع البشر على هذه الصورة فتجعلهم اقرب الى الوحوش كما وهم رالى فى قائده (د . خ)

بالمجتمع الذى يعيش فيه . وهكذا ... أى شىء يختل توازنه يحاول أن يعيد الى نفسه حالة جديدة من التوازن .

ولنستعرض مثلا حالة « چاك الفتاك Jack the Ripper » الذى تعود أن آن يقتل بدون مبالاة أو تمييز ... ان البوليس لم يقبض عليه قط لأن الدافع له على القتل كان يظل دائما سرا غامضا . لقد كان يبدو كأنه لاعلاقة مطلقا بينه وبين ضحاياه ، وبالأحرى ، كأنه لاوحدة بينه وبينهم ، ولم تكن أعماله متصلة بشىء من الغل أو الغضب أو الغيرة أو الانتقام . وكان هو وضحيته يمثلان الضدين اللذين لا وحدة بينهما . لقد كان الدافع مفقودا . وفقدان الدافع هـذا نفسه يفسر لنا السر فى كتابة هـذا العدد الكبير من تمثيليات الجريمة . والسرقة أو القتل من أجل الحصـول على المال لكى يتباهى به السارق أو القاتل أمام امرأة من النساء ليس دافعا حقيقيا على الاطلاق ... واذا كان ... فهو دافع سطحى . اننـا لانرى فيه تلك القوة التى لاتقاوم والمستترة وراء الجريمة . والمجرمون هم أناس لهم ماض أحبط مساعيهم فى حاضر كريم بحيث أصبحت الجريمة عندهم شيئا ضروريا ما دام انه ليس أمامهم مايصنعونه من الأعمال العادية . فنحن اذا أتيحت لنا فرصة النظر الى قاتل وهو مضطر الى ارتكاب جريمته بحكم الحاجـة والبيئة والمتناقضات الداخلية والخارجية التى تدفعه الى جريمته ، كنا مشاهدين لوحدة الأضداد فى وقت العمل. والدافع الصحيح هو الذى يرسى دعائم الوحدة بين الأضداد.

• • • •

ان القواد يطلب مالا أكثر من العاهر . فهل هى معطيته اياه ياترى ؟ انها مضطرة الى اعطائه بلا شك . ان لها لزوجا مريضا تحبه وتعبده ، فاذا هى بخلت على القواد بما يطالبها به من المال لجاز أن يفشى سرها .

وأنت تزدرى صديقك وتحقره فيغضب وينصرف ، ولايعود اليك أبدا . لكنه اذا كان قد أقرضك عشرة جنيهات ، فهل كان ينصرف عنك بمثل تلك

السهولة ، ولايعود اليك أبدا ؟.

واذا أحبت ابنتك رجلا تمقته أنت ، فهل فى وسعها أن تترك لك منزلك ؟ طبعا ... انها تستطيع ذلك ... ولكن هل تستطيع ذلك اذا كانت تنتظر منك أن تعهد بعمل الى زوجها المأمول تسنده أنت اليه ؟

وأنت شريك لوالد زوجتك فى عمل من الأعمال . وأنت لاتعجبك الطريقة التى يؤدى بها صهرك هذا العمل . فهل تستطيع حل هذه الشركة ؟ اننا لانرى سببا يمنع من ذلك . ولعل السبب الوحيد الذى يمنعك هو ما يحتمل من أن يكون صهرك محتفظا لك « بشيك » تكون أنت قد زورته ، ويكون هو مستطيعا بذلك أن يزج بك الى غيابة السجن متى شاء .

أو افرض أنك تعيش مع زوج والدتك الذى تكرهه لكنك تصر مع ذلك على البقاء فى داره . فلماذا ؟ انك تشك شكا مريعا مرعبا فى أنه هو الذى قتل أباك ... وأنت تبقى لكى تقيم الدليل على ذلك .

أو افرض أنك قسمت ثروتك بين أبنائك ، وفى مقابل هذا العمل لم تسألهم الا أن يعطوك غرفة واحدة فى منزلهم الفسيح الرحب ، فأعطوك اياها ثم لم يلبثوا أن تنكروا لك ، بل أخذوا يهينونك ويسيئون اليك ، فهل يمكنك أن تشد رحلك وتنزح عن منزلهم ، بينما أنت لم يبق لك من المال ماتقيم به أودك .

(المثلان الأخيران يبدوان من الأشياء العادية ... ولا غرو ... اذ أنهما هما بأنفسهما موضوعا هاملت والملك لير بصورة من الصور) .

والفاشية والديموقراطية اذا التحمنا فى قتال حياة أو موت تكونان وحدة أضداد كاملة ... فاحداهما يجب أن يقضى عليهـا لكى تعيش الأخرى ...

واليك أمثلة أخرى من هذا القبيل

العلم ــ الخرافة

الدين ــ الالحــاد

الرأسمالية ــ الشيوعية

وفى امكاننا القياس على ذلك الى مالا نهاية ، ذاكرين أنواعا من وحدة الأضداد ترتبط فيها الشخصيات ارتباطا وثيقا بحيث تستحيل المصالحة أو المساومة أو أنصاف الحلول . والشخصيات يجب بالطبع أن تكون مصنوعة من تلك الخامات التى تجعلها تمضى فى موقفها الى آخر الشوط . والوحدة بين الأضداد يجب أن تكون بالغة القوة حتى لا يمكن حسم ما بينها الا اذا أنهك أحد الطرفين أو هزم أو قضى عليه قضاء مبرما فى النهاية .

ان بنات الملك لير لو فهمن ورطة أبيهن لما كان ثمة مجال للمسرحية . ولو أمكن أن يدرك هالمر الدافع الذى دفع نورا الى حادث التزوير ، وبالأحرى لو أنه أدرك أنها زورت الوثيقة من أجله هو ، لما أمكن أن تكتب مسرحية بيت دمية على الاطلاق . ولو أن حكومة احد البلاد المتحاربة أمكنها فقط أن تدرك الخوف المخامر الذى تضطرب بهقلوب جنودها لأمكن أنيسرحوهم الى ديارهم ويوقفوا رحى الحرب ولكن ، هل يمكن أن يدعوهم يصنعون هذا الأمر ؟ كلا ، بالطبع . ان بنات الملك لير قاسيات متحجرات القلوب لأن قلوبهن مفطورة على القسوة ومخلوقة بحيث لاتستشعر الرحمة ، ولأنهن قد نسين قلوبهن فى ناحية أخرى . والبلاد المختلفة فى حروب متصلة بسبب المتناقضات الداخلية التى تدفعهم الى سلوك طريق الدمار .

وهاك مجمل حادثة تصلح لكتابة مشهد تمثيلى قصير يصلح بدوره أساسا لوحدة الأضداد كلما تقدمت القصة .

انها أمسية لطيفة من أمسيات الشتاء ، وأنت فى طريقك الى منزلك عائد من عملك .ومن خلفك أو الى جانبك ، كلب صغير يلزمك كظلك ، وأنت تقول له : « آه أيها الكليب الظريف ! » ولما لم تكن تربطك بهذا الكلب الصغير أية صلة فانك تمضى فى طريقك دون أن تلقى اليه بالا . ثم تصل الى باب دارك فاذا أنت تجد الكلب لايزال يتبعك . لقد اتخذك صاحبا ، اذا صح هذا التعبير . لكنك لاترغب فى أن تتخذ منه شيئا ... وهأنتذا تقول له :

« اذهب الى حالك أيها الكليب ... اذهب » .

وتصعد الى مسكنك ، وتتناول طعامك مع زوجتك ، ثم تجلس لتقرأ، أو تستمع الى الراديو ، وتذهب لتنام . وفى صبيحة اليوم التالى ، وأنت خارج من باب دارك ، يذهلك أن تجد الكلب الصغير لا يزال هناك ينتظرك ... وهو يبصبص بذيله !.

ولاتملك الا أن تعجب من اصرار الكلب ، والا أن ترثى له ، الا أنك تمضى فى سبيلك مجتازا أحد الأنفاق الأرضية ... واذا الكلب الذى كان يتبعك يفتقدك ... أو قل انك أنت الذى تفتقده عند مدخل النفق ... ولا تكاد تمضى دقائق حتى تنساه . ثم يأتى المساء ... واذا أنت تعود الى منزلك ، واذا أنت تجد الكلب فى انتظارك وأنت موشك أن تدخل دارك ... انك تكاد تدوس فوقه . انك تدرك أنه كان فى انتظارك ... وهاهو ذا يحييك ويحتفى بك كأنه يحتفى بصديق عائد طال غيابه . لكنه الآن ضاو من الجوع .. ونحيل .. ويرتجف من شدة البرد .. الا أنه مع ذاك ، سعيد بك ، والأمل يراوده أن تأخذه وتؤويه ... فاذا كان قلبك قلب انسان . . اذا كان قلبك فى مكانه الصحيح ... فانك فاعل ... صحيح أنك لست بحاجة الى كلاب ... لكن هذا الاصرار المجنون من حيوان أعجم ينهنه كبرك . ان الكلب يريدك . يحبك .. والظاهر أنه يؤثر أن يموت أمام باب دارك ... فهذا آثر لديه من أن يتخلى عنك .

وهأنتذا تصحبه معك الى مسكنك . وهكذا يكون بالحاحه واصراره قد أنشأ وحدة أضداد بينك وبينه .

ولكن امرأتك تغضب وتثور . انها لاتريد أن تؤوى كلابا فى مسكنها ، وأنت تدافع عما فعلت ، ولكن بدون جدوى . ان قلبها قد من حجارة . وهاهى ذى تقول : « اما أنا ... واما هذا الكلب ! » وأمام هذا النذير تراك تنهار ... وتسلم أمرك لله ... وبعد أن تمسح على جسم صديقك الصغير اذا

أنت تقول لها : « خذيه أنت الى خارج البيت ، فان قلبى لا يطاوعنى » فاذا هى تطرده فى سرعة البرق . لكنها لاتلبث أن تشعر بشىء من الحزن عندما تتذكر الحيوان الصغير البائس وهو يكتم نباحه الباكى فى البرد القارس خارج البيت .

ثم تأخذ الهواجس تنتابها . لقد حزنت لما اضطرت اليه من تلك القسوة وغلظة القلب ... لكنها مع ذلك لاتريد أن تؤوى كلابا فى دارها وهى لاتريد ذلك الآن على الأقل .

ثم يأتى المساء فيكون كئيبا رهيبا . انك تنظر الى زوجتك بعينين غريبتين فيهما عداء وفيهما خصومة ، كأنك تراها لأول مرة على حقيقتها .

وفى الصباح تلقى الكلب من جديد ... لكنك الآن غاضب حقا ... لقد تسبب هذا الكلب فى أول ثغرة حقيقية بينك وبين زوجتك . ولهذا تحاول أن تنهر الكلب الملعون وتطرده ، بعيدا عنك . لكنه يأبى أن يذهب عنك أو يترك ظلك . وهو يتبعك حتى مدخل النفق مرة أخرى ... فاذا غاب عنك لم تشك فى أنك سوف تجده عند باب دارك حين تعود فى المساء .

ولا تبرح طول يومك تفكر فى الكلب وفى زوجتك . ويخيل اليك أنه يكاد الآن يتجمد من شدة البرد، فتقرر أنه لا بد من عمل شىء، ولا تكاد تجد صبرا حتى يأتى المساء وتعود الى منزلك .

وعندما تصل الى باب المنزل لاتجد الكلب الصغير ، وبدلا من أن تدخل وتغلق عليك الباب تراك تذهب لتبحث عنه فى الطريق ، لكنك لا تقف له على أثر . وهنا تشعر بحسرة شديدة من أجله . لقد أردت أن تعود به الى دارك متحديا بذلك زوجتك ... فاذا أصرت على تركك بسبب الكلب ... فليكن — انها بذلك اذن لم تحببك يوما ما !.

وتصعد الى أعلى وفى قلبك مرارة ، فاذا أنت أمام منظر لم تقع على مثله عيناك أبدا « انك ترى الكلب الصغير جالسا على أحسن كرسى فى دارك ،

وقد غسلته زوجتك ومشطته ، ومن أمامه ركعت السيدة الزوجة تلاطفه وتكلمه كما لو كان طفلها الحبيب .

فالكلب هو الشخصية المحورية فى هذه القصة . لقد غير اصراره وصدق عزيمته اثنين من البشر ، واذا كان أحد التوازنين قد فقد ، فالتوازن الآخر قد وجد . وحتى لو لم تأخذ زوجتك الكلب داخل دارها لأمكن أن تنفصم العلاقة القديمة بمثل هذا تماما .

ان وحدة الأضداد الحقيقية لايمكن أن تتحطم الا اذا تغيرت خصلةسائدة أو خصيصة مسيطرة فى شخصية واحدة، أو أكثر من شخصية ، تغيرا أساسيا. ولنذكر أن التصالح أو أنصاف الحلول ... أو تقريب وجهات النظر هو من رابع المستحيلات فى وحدة الأضداد الحقيقية .

وبعد أن تكون قد اخترت مقدمتك المنطقية ، يحسن أن تتعرف فى الحال ـ وبطريق الاختبار ـ اذا لزم الأمر ـ اذا ماكانت وحدة الأضداد قائمة بين شخصياتك أو غير قائمة . فاذا لم تتوافر بينها هذه الوحدة القوية التى لايمكن تحطيمها فثق أن الصراع فى روايتك لن يرتفع الى ذروة أبدا .. أى ذروة .

الباب الثالث

الصراع

ـ ١ ـ

أصل الفعل

ان هبوب الريح فعل ... حتى لو لم يكن هبوبها الا نسيما .

وسقوط المطر فعل ... حتى اسمه نفسه ... فالاسم مطر ، وفعله أمطر مادة واحدة ، وفعل واحد .

ولقد كان جدنا الأعلى ، انسان الكهوف ، يقتل مايمكن أكله ــ وقد كان هذا فعلا ولا شك .

ومشي الانسان فعل . وطيران العصفور . واحتراق المنزل وقراءة الكتاب وكل وجه من أوجه النشاط الانسانى ... كل هذه أفعال .

فهل يمكننا بعد هذا أن نتناول الأفعال بوصفها ظاهرة مستقلة ؟

فهلم ننظر الى الريح . ان مانسميه ريحا هو الانكماش والامتداد الاجماليان لطبقة الهواء المحيطة بنا . والبرودة والحرارة تخلقان هذه الحركة التى نسميها ريحا . فهى نتيجة اذن لعوامل مشتركة تجعل « الفعل » ممكنا. أما أن نسمى الهواء الواقف والذى لا حركة فيه « ريحا » فمحال وتسمية باطلة .

ان المطر ثمرة تشترك الشمس وعوامل أخرى فى صنعها . وبدون هذه

العوامل لايكون للمطر وجود .

وكان انسان الكهوف يقوم بعملية القتل ... والقتل فعل . ولكن وراء هذه العملية رجل يعيش تحت ظروف تضطره الى القتل ليحصل على طعامه وليدافع عن نفسه ، وللوصول الى المجد والعظمة أيضا . والقتل وان كان فعلا من الأفعال الا أنه نتيجة لعوامل هامة .

وليس تحت الشمس فعل من الأفعال يكون أصلا ونتيجة فى وقت واحد بل كل شيء ينتج من شيء . غيره . والفعل لايمكن أن ينشأ من نفسه .

ولننظر أبعد من هذا فى أصل الفعل .

اننا نعلم أن الحركة مساوية للفعل ، فمن أين تأتى الحركة ؟ انهم يقولون لنا ان الحركة مادة ، والمادة طاقة ، ولكن بما أن الطاقة نعرف عادة بأنها حركة ، فاننا بهذا نعود من حيث بدأنا .

ولنضرب مثلا ماديا ملموسا هو البروتوزون ــ أو وحيد الخلية ، أى الحيوان البدائى الأول ــ فهذا المخلوق المكون من خلية واحدة مخلوق فاعل ذاتى ، فهو يأكل ويهضم بوساطة الامتصاص ، وهو يتحرك ، ويقوم بألوان النشاط الحيوية الضرورية ، وهــذه كما لا يخفى نتيجة نماء كائن نوعى هو البروتوزون .

فهل العقل الذى يقوم به البروتوزون فعل فطرى أو فعل مكتسب ؟ اننا نرى أن التكوين الكيميائى لهذا الحيوان البدائى يشتمل على الأوكسجين والهيدروجين والفوسفور والحديد والكلسيوم ، وهذه كلها عناصر مركبة ــ وكل منها ذو فاعلية عالية فى تكوينه . والظاهر من هذا أن البروتوزون ورث « العقل » مع خصائصه الأخرى من آبائه المتعددة .

وقد يحسن أن نقف ببحثنا عند هذا الحد قبل أن يفضى بنا الى الخوض فى مشكلات معقدة لا تدخل فى موضوعنا الا بمقدار ما يتصل موضــوعنا بموضوع النظام الشمسي . اننا لا يمكن أن نجد « الفعل » فى صورة نقية

منفصلة ، وان كان يرى دائما نتيجة لظروف أخرى . وننتهى من هذا الى القول آمنين مطمئنين بأن « الفعل » ليس أكثر أهمية من غيره من العوامل التى ينشأ هو عنهـــا .

— ٢ —

السبب والنتيجة

اننا سوف نقسم الصراع فى هذا الفصل الى أربعة أقسام كبرى رئيسية :
أولها الصراع الساكن ، وثانيها الصراع الواثب ، وثالثها الصراع الصاعد المتدرج فى بطء ورابعها الصراع المرهص أو الصراع الدال من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه . وسنفحص ألوان الصراع الأربعة هذه لنرى لماذا يكون القسم الأول ساكنا ، ويظل ساكنا بصرف النظر عما تفعله أنت له ، ولماذا يثب القسم الثانى ويقفز ، متحديا الحقيقة والواقع المعقول . ولماذاينمو النوع الثالث ، أعنى الصراع الصاعد المتدرج ، نموا طبيعيا وبدون حركة ظاهرة من جانب الكاتب المسرحى، ثم لماذا لا يمكن قيام أى مسرحيةبدون أن يومز الكاتب المسرحى الى عنصر الصراع فيها أو « يرهص به » أى يكشف عنه ويدل عليه من طرف خفى .

ولكن دعنا أولا نتتبع صراعا لنرى كيف ينشأ .

لنفرض أنك شاب لطيف مسالم لم تؤذ أحدا قط ، وأنك لاتفكر فى الخروج عن القانون فى المستقبل . وأنك شخص عزب ، غير متزوج ، وقد لقيت فتاة راقتك فى حفلة من الحفلات التى لم تكن تقصد أن تذهب اليها ، ثم أعجبتك ابتسامة الفتاة وخلبك جرس صوتها ، كما أعجبتك ملابسها وتلاءمت أذواقكما ... وبالاختصار ... كان هذا فيما يبدو انبثاق حب عميق متأصل .

وانك لتدعوها وأنت ترتجف ارتجافا لتشهد معك عرضا سينمائيا ، فتقبل . وليس فى هذا خروج على العرف ، ولا شىء غير عادى .. ومع هذا.. فقد تكون هذه نقطة تحول فى حياتك .

ثم اذا أنت من ذلك الوقت تعنى بصوان ملابسك الذى لا يشتمل على أكثر من البذلة الوحيدة التى تلبسها فى المناسبات الخاصة . وقد كنت تنظر

الى هذه البذلة فتراها جامعة لكل المظاهر الضرورية التى لابد منها فى هذه المناسبات . ولكنك ، منذ أن أحببت صاحبتك تلك ، تشعر بأن رأيك قد أخذ يتغير فى بذلتك العزيزة ، فمرة تبدو لك أنها أصبحت من طراز عتيق رث ، ومرة أخرى تراها رخيصة كالحة ... وشيئا لم يعد يليق ... ثم أنت تحدث نفسك قائلا ان حبيبتك ليست عمياء ... وانها لا بد أن تلاحظ .

ومن ثمة ، فأنت تقرر أن لابد من بذلة جديدة . ولكن .. كيف ، وأنت لا مال لك ، ولا فى كيسك نقود ، وما تقبضه تسلمه لوالدتك التى تنفق راتبك على من فى الدار .. من شقيقتيك الصغيرتين ومن أمك .. ومنك أنت ، لأن والدك متوفى ، وراتبك هذا هو كل شيء لتلك الأسرة ، ويجب أن يقوم بأمر أكلكم وملبسكم وعلاج والدتك المريضة ... ولاتنس ايجار المسكن الذى يجب أن يدفع أول يوم من كل شهر .. كلا .. انك لاتستطيع شراء بذلة جديدة .

ولأول مرة فى حياتك تشعر أنك أصبحت رجلا طاعنا فى السن وتتذكر انك تجاوزت الخامسة والعشرين .. وأن أية من شقيقتيك لن تستطيع أن تعمل وتكسب قبل مضى سنين طويلة .. فما فائدة « دوشة المخ » (١) اذن والتفكير فى الحياة والعيش ، ودعوة فتاتك الى المسرح ؟ لافائدة من هــذا كله .. ومن ثمة فأنت تنصرف عنها وتسقطها من حسابك .

وهذه خطوة تجعلك عابسا مقطب الجبين فى المنزل ، مهملا فاتر الهمة فى الشغل ، وأنت قد تطيل التفكير والتأمل فى حالتك هذه فتشعر باليأس وخيبة الرجاء .. انك لاتنفك تفكر فى الفتاة ، وفيما لابد أنها تظن بك ، وفيما اذا كنت تجرؤ أن تطلبها ، وفى استحالة امكان رؤيتك لها مرة ثانية . ثم أنت يشتد اهمالك فى عملك ، ويضيق أصحاب العمل بحالتك الجديدة فيطردونك منه . ولا يلطف هذا من طبعك بل يزيده حدة .. فأنت لاتنفك تعرض نفسك على دوائر الأعمال باحثا عن وظيفة جديدة ولكن بلا جدوى . وتضطر الى

تقديم طلب معونة فتحصل عليها بعد مجهود مرهق شاق ، بل مجهود طويل مزر . ثم اذا أنت تشعر كأنك شيء عقيم لا فائدة فيه .. لا تساوى قشرة ليمونة معصورة . وتلاحظ أن المعونة التى حصلت عليها هى من الضآلة والقلة بحيث لاتكفى لتمسك عليك رمقك ورمق أسرتك ، وانها لاتكفى الا لدفع غائلة الموت جوعا عنكم .

فهذا الصراع كما ترى ، بل كل صراع غيره ، يمكن تتبع آثاره فى البيئة وفى الظروف الاجتماعية التى يعيش فيهما الفرد .

والسؤال الآن هو : من أى مادة صنعت ؟ وأى قدر أوتيت من التصميم وانعقاد النية والعزم ؟ وما مبلغك من القوة وصلابة العود ؟ وأى قدر من المكابدة والمعاناة تستطيع أن تحتمل ؟ وماذا كان أملك فى المستقبل ؟ وما مبلغ ماتستطيع أن ترى مما تبطنه لك الأيام ؟ هل أنت على شيء من الفكر وحسن التخيل ؟ هل لديك المقدرة على وضع خطة طويلة المدى تأخذ بها نفسك ولا تحيد عنها ؟ وهل أنت قادر من الناحية الجسمانية البحتة على تنفيذ الخطة التى تضعها لنفسك ؟.

ان هذه الاسئلة اذا أثارتك بما فيه الكفاية فانك ستتخذ قرارا ولا بد . وسوف يحرك فيك هذا القرار قوى كفيلة بتعطيله .. والوقوف فى سبيله ، قوى تدل على وجود رد فعل سيقاومك وقد لا تكون مدركا على الاطلاق لهذه العملية التى تنطوى عليها . أما الكاتب المسرحى فيجب أن يكون فاطنا اليها مدركا لها . انك حينما دعوت تلك الفتاة الى حفلة السينما أو المسرح لم تكن تعرف مطلقا أنك فتحت على نفسك سلسلة طويلة من الأحداث التى ربما انتهت الى هذا القرار الحاسم الذى بدأ يعمل عمله الآن . وأنت اذا كنت قويا بما فيه الكفاية فقد ينشأ الصراع .. الصراع الذى هو نتيجة لعملية نشوء وتطور طويلة .. عملية ربما بدأت بأى عمل من الأعمال التى تحدث يوميا ، كهذه الدعوة التى دعوت اليها فتاتك مثلا .

والشاب اذا اتخذ قرارا ، ولكنه لم يكن يملك من القوة ما ينفذه بها ، أو اذا كان جبانا متخاذلا ، كانت المسرحية راكدة ساكنة لا تسير الا ببطء شديد وفى أرض مستوية رتيبة مملة ليس فيها ما يثير . والمؤلف يحسن صنعا اذا ترك مثل هذه الشخصية وشأنها ، ولا سيما اذا كان مؤلفا ناشئا لم تتم له الخبرة بعد لمعالجة مثل هذا الصراع البطىء الطويل المدى . واذا كان الكاتب واسع الخيال بعيد النظر فقد يستطيع أن يتخيل تلك الشخصية فى اللحظة السيكلوجيه (النفسية) ـ وبالأحرى فى نقطة الهجوم ـ حينما لا يكون الشخص الضعيف أو الجبان مستطيعا أن يواجه معركة فحسب، بل حينما يستطيع أن يسبق خصمه لى النزال أيضـا وسـوف تتناول هذا الموضوع فيما بعد بعنوان : « نقطة الهجـوم »

أما الصراع الواثب، أى الذى يحدث وثبا وبسرعة، فقد يحدث اذا قرر ذلك الشاب الذى رأى بذلته قد أصبحت كالحة ولا تتناسب وحبه الجديد ، أن يسطو على أحد المصارف أو أن يقطع طريق أحد المارة ليحصل على المال الذى يريده. ومما ينافى المنطق أن يصل الى مثل ذلك القرار السريع فتى صغير السن قليل التجربة ولا حول له ولا طول . وللوصول الى مثـل هذا القرار لابد من أن تكون هناك أحداث أشد وطأة ، أحداث كل منها أفدح وأثقـل عبئا وأكثر ايلاما من ذلك الدافع السالف ـ أى البذلة الكالحة ـ لكى يحفز الشخص الى اتخاذ تلك الخطوة المهلكة . ومن الممكن أن يفعل المرء فى لحظة من لحظات يأسه وخيبة آماله مالا يمكن أن يفعله فى حياته العادية .

ولكن هذا لا يحسن على الاطلاق أن يقع فى المسرح ، لأننا فى المسرح انما نرغب فى مشاهدة السياق الطبيعى للشخصية وتطورها خطوة بعد خطوة .

اننا نرغب فى رؤية ثياب الحشمة ، والمقاييس الأخلاقية العليا ، كيف تتمزق قطعة بعد قطعة عن الشخصية الماثلة أمامنا بفعل القوى والعوامل المنبثقة منها ومن كل ما حولهـا .

وكل صراع صاعد يجب أن يرمز اليه أولا بوساطة القوى المحتومة الموضوع كل منها فى وجه القوة الأخرى . وسنبين ذلك فيما بعد ، ولكن هناك شيئا نحب أن نؤكده وننبه اليه هنا : وذلك أن جميع أنواع الصراع الداخلة فى الصراع الأكبر الرئيسى فى المسرحية يجب أن تأخذ صورة محددة فى المقدمة المنطقية .. أى أن تتبلور فيها فى غير لبس ولا ابهام . وهذه الأنواع الصغيرة من الصراع ، وهى الأنواع التى نسميها : « انتقالا » تنتقل بالشخصية من حالة من حالات الفكر الى حالة أخرى ، حتى يضطر آخر الأمر الى اتخاذ قرار (ارجع الى فصل : الانتقال) . ومن خلال هذه الانتقالات ، أو الأنواع الصغيرة من الصراع ، تنمو الشخصية وتتطور فى بطء وسرعة هينة ساكنة

وسوف نبحث فى فصل آخر المعنى المعقد الذى تنطوى عليه كلمة . « سعادة » وتستطيع الآن أن تفصل أى جزء ، مهما كان ضئيلا ، من البناء الذى تتألف منه السعادة لترى كيف يفقد كل هذا البناء وحدته ، وينتابه تغيير أساسى شامل قد يقلب معنى السعادة فى أثناء اعادة البناء الى ماكان عليه فيصبح تعاسة . وهـذا القانون ينطبق على الخلايا المتناهية فى الصغر كما ينطبق على النظام الشمسى الضخم .

ومما يذكر بهذه المناسبة أن الدكتور ملسلو دمرك Milislaw Demerec قرأ مرة بحثا عن الوراثة أمام الاجتماع السنوى للجمعية الأمريكية لتقدم العلوم فى مدينـة ريتشموند بولاية فرجينيا ، وذلك فى الثلاثين من ديسمبر سـنة ١٩٣٨ ، جاء فيه :

« ان الميزان الذى يزن الچينات (genes) التى تتألف منها خلية الجرثومة ميزان حساس شديد الحساسية حتى ليختل توازنه اذا نقصت عنصرة واحدة من مجموع العناصر التى يبلغ عددها آلافا عديدة . ويبلغ من شدة اختلاله أن يتعطل النظام التناسلى ويتلاشى التركيب العضوى . أضف الى ذلك أنه قد سجلت حالات كثيرة من حالات تفاعل الچينات (العناصر) ثبت فيها أن

أى تغير فى عنصرة واحدة من أى العناصر يؤثر فى عمل العنصرة الأخرى التى لايبدو أن لها أية صلة بالعنصرة الأولى . وبالنظر فى هذه الشواهد كلها يتضح أن نشاط أى عنصرة تتحكم فيه ثلاثة عوامل داخلية هى : « ١ — التكوين الكيميائى للعنصرة نفسها — ٢ — النظام التناسلى الذى تعمل الچينات (العناصر) بمقتضاه — ٣ — ثم موقف الچين فى النظام التناسلى . فهذه العوامل الداخلية الثلاثة بالاضافة الى العوامل الخارجية التى تتكون منها البيئة، هى التى تحدد مجموع خصائص التركيب العضوى التى يمكن وراثتها.

ولهذا السبب وجب أن يعتبر الچين وحدة جزئية لنظام تناسلى حسن ، ووحدة عاملة فى نقل الصفات الوراثية فى درجة أعلى فى ذلك النظام . وبهذا المعنى لاتوجد الچينات بوصفها وحدات فردية ذات صفات وخصائص ثابته ، الا أن وجودها لايمكن أن ينكر بوصفها وحدات تؤلف جزءا من كل فى نظام أكبر .. وحدات ذات صفات وخصائص يمكن تحديدها الى حد ما بوساطة ذلك النظام .

فكما أن الچين وحدة ، الا أنه جزء من جماعة من الچينات منظمة تنظيما حسنا ، فالكائن الانسانى هو أيضا وحدة ، الا أنه جزء من جماعة من الكائنات البشرية منظمة تنظيما حسنا ، وأى تغيير أو تبديل يطرأ على الجماعة الانسانية لابد أن يؤثر فيه .

وفى وسعك أن تجد صراعا فى كل مايحيط بك ، ويمكنك أن تلاحظ أفراد عائلتك ، وأصدقاءك وأقاربك وكل من تعرف ، وزملاءك فى العمل ، لترى أتستطيع أن تكتشف واحدة من الخصائص أو السجايا الآتية : المحبة ، البذاءة ، العجرفة ، البخل والجشع ، الدقة ، السماجة والخرق ، القحة وقلة الحياء، الاختيال والغرور، الدهاء والاحتيال، الخزى والخجل، المكر والخبث، الغرور والخيلاء ، المهانة والتحقير ، المهارة والحذق، الشناعة والقبح ، حب الاستطلاع ، الجبن، القسوة، عزة النفس والشعور بكرامتها، الختل والخيانة

الاسراف والانغماس فى اللذائذ ، الحسد ، الغيرة والحماسة، الأثرة والأنانية، التبذير والافراط ، التقلب وعدم الثبات على رأى ،الوفاء والولاء ،الاقتصاد والتبذير ، الانشراح وخفة الروح، الثرثرة وكثرة الكلام ، المروءة والشهامة، الكرم والسخاء ، الصدق والأمانة ، التردد والارتباك ، الهوس ، الطيش وقلة الاكتراث ، سوء الخلق ، الكمال والمثالية ، الاندفاع والميل الى التصادم مع الغير ، التكاسل والاسترخاء ، الوهن والانحلال ، الجرأة وسلاطة اللسان ، الشفقة والرحمة ، الاخلاص والود ، الرقة وصفاء النفس ، الاعتلال والاكتئاب، الحقد والميل الى الأذى، الروحانية والتصوف، الحياء والاحتشام، العناد وصلابة الرأى ، التصنع واظهار الحشمة ، الرصانة وهدوء الطبع ، الصبر وقوة الاحتمال ، التظاهر والعجرفة ، الهوى والانفعال ، القلق وعدم الاستقرار ، الخنوع والاستسلام ، التهكم والاستهزاء ، السذاجة ، التشاؤم والاستيحاش ، الهيبة والجلال ، الشك والارتباك . العفة وكبح العواطف ، الكتمان وصون السر ، الحساسية والشعور المرهف ، تعاظم محدثى النعمة، الغدر والخيانة ، الرقة ولين الجانب ، (الهرجلة) ، التقلب والتحول ، اللدد والميل الى الانتقام ، الفظاظة والخشونة ، الغيرة والتحمس .

فأى خصلة من تلك الخصال ، وغيرها من آلاف السجايا الاخرى ، يمكن أن تكون تربة ينبت منها صراع ما . ولندع رجلا شكاكا ملحدا يواجه مؤمنا نذر نفسه للجهاد فى سبيل الله لترى لونا من ألوان الصراع .

والبرودة والحرارة تخلقان صراعا . وكذلك الرعد والبرق . ويمكنك أن تضع شيئين متضادين وجها لوجه لترى صراعا ناشبا . ودع كلا من الخصال المتقدمة تمثل رجلا لتشهد معارك حامية من مختلف ألوان الصراع حينما يتلاقون :

الشخص الشحيح من الشخص المبذر

وذو الخلق الرفيع ، ومن لا خلق له

والقذر ، والنقى الذى لا عيب فيه
والمتفائل المستبشر والمشآمة القانط
والرؤوف اللطيف والقاسى المتحجر القلب
والمؤمن الثبت ، والمتقلب المتردد
والذكى الألمعى ، والغبى الزرى
وهادىء الطبع الحليم ، والمندفع الأخرق
والبشوش الودود ، والمكتئب النكد
والسليم المعافى ، والذى تسلط عليه وسواس المرض
والضاحك الفكه ، والعابس الأنكد
والحساس المرهف الحس ، والبليد الميت المشاعر
والرقيق الأنيق ، والفظ الخشن
والبسيط السليم الطوية ، والحول القلب
والشجاع الجرىء ، والجبان منخوب القلب

ان جدنا الأعلى ، انسان الكهوف ، حينما كان ينطلق ساعيا وراء طعامه كان يخوض معركة حامية مع عدو سافر خرج يسعى وراء طعامه هو الآخر ، فهذا صراع ، ومن ثمة كان يضع حياته فى كفة ميزان ، ولا تنتهى المعركة الا بموت أحدهما . وهذا هو الصراع الصاعد الذى يتألف من : صراع ، وأزمة ، ونتيجة .

ومباراة فى كرة القدم تمثل لونا من ألوان الصراع . فكل من الفريقين كفء الفريق الآخر — انهما مجموعتان قويتان تواجه كل منهما المجموعة الاخرى (ارجع الى فصل التناسق) ولكن بما أن النصر هو هدف كل منهما فلا بد أن تنشب معركة حامية ، لا ينتصر فيها المنتصر الا بشق النفس .

والملاكمة صراع هى أيضا . وجميع ألوان الرياضة التى يتنافس فيها المتنافسون هى صراع كلها. وأى شغب ولو كان مشاجرة فى غرفة هو صراع أيضا

وأى مباراة للتفوق بين الافراد أو بين الامم صراع كذلك . بل كل مظهر من مظاهر الحياة ، منذ أن يولد الانسان حتى يموت هو صراع فى صراع .

وهناك أنواع من الصراع المعقد أشد مما ذكرنا ، الا أنها جميعا تنشب على هذا الأساس البسيط نفسه : هجوم وهجوم مضاد . ونحن نشاهد الصراع الصاعد الحقيقى حينما يكون الخصوم متساوين فى القوة تساويا عادلا ، وليس مما يلذ النفس أو يشوقها أن ترى رجلا قويا بارعا يناضل رجلا ضعيفا أخرق فاتر الهمة ، أما اذا كان الخصمان متساويين فى القوة وكل منهما كفء لأخيه ، سواء فى الحلبة الرياضية أو فوق خشبة المسرح ، فان كلا منهما يضطر الى بذل كل ماأوتى من قوة ومن حيلة ليتغلب على الآخر . ان كلا منهما سوف يكشف عن مقدار ماأوتى من مهارة فى ادارة المعركة لصالحه ، وكيف يعمل ذهنه فى الأزمات وأوقات الضرورة ، وأى أنواع الدفاع يذود بها عن نفسه ، وما مقدار ماأوتى من قوة فى الواقع ، وهل لديه من القوة المذخورة مايمكن أن يحشده للدفاع عن نفسه فى ساعة الخطر ... فها أنت ذا ترى أن هذا الهجوم والهجوم المضاد هما اللذان يتكون منهما الصراع .

ونحن اذا حاولنا عزل الصراع والفحص عنه كظاهرة مستقلة لواجهنا خطر الانزلاق الى تيه مغلق . اذ أنه ليس فى هذا العالم شىء أبدا مبتوت الصلة بما حوله ، أو منفصل عن النظام الاجتماعى الذى يعيش فيه ؛ وليس فى الوجود شىء يعيش من أجله فقط ، بل كل شىء فى الوجود مكمل لكل شىء آخر

وفى وسعنا أن نتتبع جرثومة الصراع فى أى شىء وفى أى مكان . وليس كل منا مستطيعا أن يجيب حينما يسأل عما يطمح اليه فى الحياة . ومع ذلك فهو له مطمح من المطامح مهما كان صغيرا ، يطمح اليه فى يومه هذا ، أو أسبوعه ذاك ، أو شهره الذى يعيش فيه ، ومع هذا المطمح الصغير الذى يبدو شيئا لا يعتد به ، ربما نشب صراع صاعد ، وقد يزداد هذا الصراع خطورة حتى يصل الى أزمة ، ثم يصل بعد ذلك الى ذروة يضطر الفرد عندها

الى اتخاذ القرار الذى ربما غير حياته كلها تغييرا شاملا .

ان للطبيعة نظاما محكما فى توزيع بذور النباتات المختلفة . ولو أن كل بذرة على حدة قد أعطيت الفرصة لكى تنمو وتتطور ، ولم تهلك بالأكل أو الفساد أو بأى سبب من الأسباب لكان من الممكن أن يبيد النوع البشرى ، بل ربما باد النبات كله كذلك .

ان لكل كائن بشرى مطمحا من نوع ما ، وهذا المطمح يتوقف على شخصية الفرد . ولو أن مائة شخص لهم مطامح متشابهة فالعجب أن يوجد بينهم شخص واحد فقط تتاح له تلك المجموعة الكاملة من الظروف ، فى نفسه وفى الدنيا المحيطة به ، التى تسمح بتحقيق مطمحه ذاك . وهكذا نرانا نعود الى الشخصية لنتقصى الأسباب التى تجعل أحدنا يصر على الوصول الى ما يريد ، وتجعل الآخر يقعد ويتخاذل .

وليس ثمة شك فى أن الصراع انما ينشأ عن الشخصية . ومقدار الصراع انما تحدده قوة ارادة الفرد ذى الأبعاد الثلاثة — أى المقومات الثلاثة المعروفة .. وهذا الفرد هو البطل الأول protagonist

والبذرة من البذور قد تسقط فى أى نقطة معلومة — لكنها قد لا تنبت بالضرورة . والمطمح قد يوجد فى صدر أى مخلوق ، ولكن مسألة نباته ونموه أو عدمهما تتوقف ولا بد على حالة صاحب المطمح الجسمانية والاجتماعية والنفسية .

ولو أن كل مطمح يتشهاه كل فرد ويتمناه أتيح له أن يتحقق لكان هذا كفيلا بأن يغير مصير الانسانية .

والصراع الصحيح يتكون فى ظاهره من قوتين متعارضتين ، وفى باطنه يكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة فى تسلسل زمنى متتابع ، بحيث يجعل التوتر بالغا الغاية من الرعب والشدة حتى لا يكون بد من أن ينتهى بالانفجار .

ولنستعرض مثالا آخر يرينا كيف ينشأ الصراع ويبرز الى الوجود وتمثيلية الخلاسى (1) Brass Ankles للكاتب المسرحى د.ب هيوارد Du Bose Heyward تبين لنا كيف ينشأ الصراع .

لارى : (الزوج ــ منذهلا) اننى ورث (Ruth) لن نحتفظ بهذا الطفل يادكتور . وأنت بالتأكيد لا تحسبنا نحتفظ بطفل زنجى كهذا فى عائلتنا

الدكتور وينريت : هذا طبعا هو شأنكم أنتم .. شأنك أنت ورث ومع هذا .. فهو ابنكما .

لارى : ابنى ! .. زنجى أسود .

ولارى هذا هو الشخصية الأولى بين أعيان مدينة صغيرة ، وهو يناضل فى سبيل عزل البيض عن السود . وهو من المؤمنين بأن قطرة واحدة من دم أسود تجعل الانسان غير جدير بمخالطة البيض .. فما العمل الآن وقد وضعت امرأته طفلا أسود اللون ؟ ان هذه مأساة شنيعة وأية مأساة .. ان المدينة لو علمت بهذا لاتخذت منه مادة لسخريتها طول الحياة . فهذا صراع خطر كله حرج ولا شك . وسيضطر لارى الى اتخاذ قرار والقطع برأى ، ما فى هذا ريب . فاما أن يعترف بالابن بصفته أباه ، واما أن ينكر أبوته له .. ولكننا الى الآن لا يهمنا ما سوف يحدث ، والذى نريده ونرغب فيه هو تتبع منشأ هذا الصراع ... ان الذى نود معرفته الآن هو كيف تظهر أنواع الصراع المختلفة الى الوجود .

يقول المؤلف :

ان لارى فى حوالى الثلاثين من عمره . وهو طويل ممشوق القامة ، حسن المنظر ، ذو شعر أشقر وبشرة ناصعة . واشاراته السريعة العصبية تدل على طبيعته الشديدة التوتر السريعة الانفعال .

---

(1) ارجع الى ملخصها فى آخر الكتاب

ونستطيع أن نقول انه كان شخصا كسولا قبل ان يتزوج . وكان النساء يتوددن اليه .. وربما كانت له معهن جولات ومغامرات . ولكن فتاة واحدة من بينهن جميعا ، تدعى رث وهى حفيدة جون تشالدن ، كانت تختلف عن نساء القرية جمالا وفتنة ، استطاعت أن تملك على لارى فؤاده وتسحر لبه بمحاسنها الطاغية ، وسمرتها الآسرة .. وكانت فى أول أمرها لا تحفل بلارى ولا تعيره التفاتة بالرغم من اصراره المتصل على مغازلتها، وتفننه فى استرضائها حتى أفلح آخر الأمر فى اجتذابها اليه .. ورضيت أن تتزوجه .

فهل فى ذلك كله أى دليل على أن صراعا سوف ينشب ؟ أجل .. ان ثمة أدلة كثيرة الا أنها أدلة لم تكن تعنى شيئا لو أن مكان القصة كان نيويورك، وليس هذه القرية .. وأرجو ألا تنسى الأهمية الحيوية لمكان الرواية .. وسنعرف ذلك فيما بعد .

وأعود فأذكرك مرة أخرى بصفات لارى الجسمانية :انه حسن المنظرورجل ذو غزوات نسائية، وله باع طويل فى ذلك . والا لما رضى مطلقا أن يتزوج رث ولما حدثت هذه المأساة .

والآن .. الى البيئة .. والى زمن الحادثة .

لقد وقع هذا الحادث بعد الحرب الأهلية الأمريكية بجيلين . وكان الزنوج يعيشون فى البلدة، كما كان يعيش فيها الخلاسيون المخلطون Brass Ankles وذوو البشرة السمراء الذين كانوا يعدون بيضا . وكان ثمة عدد لا بأس به من الأسرة الطيبة المحترمة الأميل الى البياض ، ممن كان طبيب المدينة يعرف أرومتهم الزنجية ، لأنه هو السبب فى ظهورهم وبروزهم فى هذا الصقع من أصقاع العالم الجديد .. ولهذا كان هو الشخص الوحيد الذى يعرف عنهم كل شيء . لقد كان يعلم أن شيئا من دماء الزنوج يجرى فى عروق رث ، وان تكن امرأة منظورا اليها بوصفها فى عداد البيض . ولرث ابنة تبلغ من العمر ثمانى سنوات . بيضاء اللون . أما طفلها الثانى فواحد من أولئك الذين

تظهر فيهم خصائص الاجداد .. الاجداد الزنوج طبعا ..

وكون رث سيدة حسناء ، وسيدة من سيدات المجتمع عامل مهم أيضا فى الصراع الذى سينشب قريبا .

لارى : لقد كنت أقسم دائما باننى متزوج من سيدة مجتمع .. ولم أكن انتظر قط تلك المفاجأة ..

ويقول فى مناسبة أخرى :

لارى : وأنا مدين بهذاكله لك.. اننى لم يكن لى مطمع قط قبل أن أتزوجك.

ان لارى الآن صاحب محل تجارى كبير ناجح ، والفضل فى ذلك راجع الى تأثير رث . لقد جذبهما تكوينهما الجسمانى كلا منهما الى الآخر . والبيئة هى التى جعلت لارى ما هو .. أعنى : رجلا بليدا .. متعجرفا .. فاسدا والبيئة أيضا هى التى جعلت رث امرأة مبجلة .. يكلمها الناس حين يكلمونها برقة ونعومة . وكانت رث بالقياس الى لارى امرأة مثالية وكان هو بالقياس اليها طفلا . وكان هو يستظرف شرفها وعزة نفسها ويكبر من شأنهما ، وذلك لأنه هو نفسه لم يكن له شرف ، ولا مثقال من عزة النفس . أما أحواله من الطيش والتهور فكان لها فى نفسها لذة أى لذة ، كانت هى نفسها تفتقر الى اليسر ورخاء البال. وكان حبه العظيم لها يطمئنها على أنها سوف تخلق منه رجلا.

ونعود الى البيئة مرة أخرى فنذكر أنها مدينة صغيرة أو قرية كبيرة تسكنها قلة من شباب القوم . ولو قدر أن يكون بالمدينة عدد كبير من البنات لكان محتملا ألا يتزوج لارى رث . ولكن الذى حدث هو عدم وجود هذا العدد الكبير من البنات... وها هو ذا قد تزوج رث . وها هو ذا سعيد كل السعادة بالزواج منها . ومنذ أن تزوجها وهو يزداد كل يوم طموحا .. وجميع الأهالى يحبونه ، ويودون أن يكون عمدة لجماعتهم الناشئة .

آجنس (احدى الجارات) : ان زوجى لى يقول انك قد قدمت القضية المرفوعة على أطفال جاكسون الى مجلس الاشراف التربوى بالفعل . وأنت

تعلم أن لى نصيبا كبيرا أقوم به فى ذلك الموضوع . فأنا لو لم أستحثه لما تحرك وما اهتم للمسئلة . اسمع .. انه اذا كان ينتظر منى أن ألد له أطفالا فيجب عليه أن يعلم أنهم يستطيعون الذهاب الى المدرسة دون أن يجلسوا بجوار أطفال نعلم جميعا أن دماء الزنوج تجرى فى عروقهم .

لارى : (بصوت متعب) نعم يا آجنس .. نعلم أن لك نصيبا كبيرا فى هذا تقومين به .

فهذا الحوار يدل على أن شعورا عدائيا ضد الزنوج كان سائدا فى المدينة وكان هذا الشعور يضطر لارى الى مجاراته فيقف ضد الزنوج هو أيضا . وهو يدلنا كذلك على أن لارى كان صاحب الزعامة فى البلدة ، كما يدلنا على رغبته فى أن يظل صاحب هذه الزعامة من أجل حبه لرث . وهكذا نراه يشطح وينبح مع تلك الجماعة ليشعل الصراع الوشيك الحدوث ويزيده خطورة ولهيبا .. الصراع الذى سوف يسحقه .

وعلى هذا النحو يتضح لنا أن الصراع ينبع بالفعل من الشخصية مهما بدا لنا الأمر غير ذلك . وأننا اذا أردنا أن نعرف بناء هذا الصراع وجب علينا أولا وقبل كل شىء أن نعرف الشخصية نفسها . ولكن لما كانت الشخصية تتأثر بالبيئة . فيجب أن نعرف هذه البيئة أيضا . ولقد يبدو أن الصراع ينشأ بطريقة تلقائية من سبب واحد لا غير .. ولكن هذا لا نصيب له من الصحة، اذ أن أسبابا كثيرة معقدة متداخلة بعضها فى بعض هى التى تولد نوعا واحدا من الصراع لا شأن له بأى صراع آخر .

— ٣ —

السكون — (الصراع الساكن)

ان الشخصيات التى لا تستطيع الحسم فى الأمور ، أو التى لا تستطيع أن تتخذ قرارا فى المسرحية التى تعيش فيها تكون مسئولة دائما عن سكون الصراع فى تلك المسرحية — والأجدر بنا أن نوجه اللوم الى الكاتب المسرحى

نفسه الذى يختار لمسرحيته مثل هذه الشخصيات . وأنت لا تستطيع أن تنتظر صراعا صاعدا من رجل لا يريد شيئا ولا يعرف ماذا يريد .

والشيء الساكن يعنى الشيء الذى لا يتحرك ، الشيء الذى لا يبذل جهدا ولا يبدى قوة من أى لون . ولما كان غرضنا هو المضى فى تحليل مفصل للاشياء التى تجعل الفعل المسرحى فعلا ساكنا ، فيجب أن نبين هنا بالذات أنه ، حتى أشد أنواع الصراع سكونا ، له حركة ولا بد ... حركة من أى نوع .. وذلك لأنه لا يوجد شيء فى هذا الوجود يكون ساكنا سكونا مطلقا والشيء الميت ، والذى لا أثر للحياة فيه ، هو شيء ممتليء بالحركة التى لا تستطيع العين المجردة أن تراها . والموقف الميت فى رواية من الروايات هو ايضا مليء بالحركة ، الا أنها حركة يبلغ من بطئها أن يخيل الينا أنها هى السكون بعينه .

وليس من أنواع الحوار ، حتى أشدها عبقرية ، حوار يمكن أن يحرك المسرحية الى الأمام اذا لم يكن من هذا النوع الذى يدفع الصراع ويتقدم به باستمرار . والصراع وحده هو الذى يستطيع أن يتولد عنه صراع آخر . والصراع الأول يصدر عن ارادة واعية تجاهد فى الوصول الى الهدف الذى تحدده المقدمة المنطقية للرواية .

وكل مسرحية لا يمكن أن تشتمل على أكثر من مقدمة منطقية كبرى واحدة ، ولكن كل شخصية من شخصياتها تكون لها مقدمتها المنطقية الخاصة .. أو فكرتها الأساسية التى تتصارع وتصطدم بأفكار الشخصيات الأخرى، والتيارات المختلفة ما ظهر منها وما بطن لا بد أن تتعارض وتتضارب، لكنها جميعا يجب أن تتقدم بموضوع الرواية الأساسى . أعنى بمقدمة المسرحية أو فكرتها الرئيسية .

ان المرأة اذا أدركت مثلا أن حياتها حياة مجدبة ، وهى لا تنى تزفر وتتأوه ، وتذرع غرفتها رائحة جائية ، لكنها لا تصنع شيئا ، فانها تكون شخصية

ساكنة .وقد يضع الكاتب المسرحي فى فمها أشد أنواع الكلام ازعاجا وأكثرها اثارة ومع هذا فهى تبقى شخصية عاجزة ساكنة ، والحزن وحده لا يكفى لخلق الصراع .. والكفيل بذلك هو وجود ارادة يمكنها أن تصنع شيئا ازاء المشكلة .

واليك مثالا طيبا عن أحد ألوان الصراع الساكن :

هو : هل تحبيننى ؟

هى : أوه .. لست أدرى .

هو : هل تستطيعين أن تفكرى فى ذلك ؟

هى : سأفكر .

هو : متي ؟

هى : أوه ... حالا .

هو : حالا متى ؟

هى : أوه ... لست أدرى .

هو : هل أساعدك فى ذلك ؟

هى : هذا قد لا يكون ظريفا .. أليس كذلك ؟

هو : كل شيء ظريف فى دولة الحب ولا سيما اذا استطعت اقناعك بأننى الرجل الوحيد الذى تريدين .

هى : وكيف يمكنك أن تفعل هذا ؟

هو : قبل كل شيء أقوم بتقبيلك .

هى : أوه ... اننى لن أمكنك من ذلك حتى تتم خطبتنا .

هو : انك اذا لم تدعينى أقبلك .. فكيف بالله عليك تعرفين اذا كنت أحبك ام لا . ؟

هى : أعرف ذلك اذا أحببت صحبتك .

هو : وهل تحبين صحبتى ؟

هى : أوه ... لست أدرى ... ولكن .

هو : هذا ينهى الموضوع .

هى : وكيف

هو : لقد قلت

هى : قد أعرف فيما بعد كيف أحب صحبتك ... ولو ...

هو : وكم يستغرق ذلك منك ؟

هى : ومن أين لى أن أعرف ؟

وهكذا نستطيع المضى فى هذا الحديث الى ما لا نهاية. ومع هذا فلن يمكن أن يطرأ أى تغير أساسى أو ذى قيمة فى هاتين الشخصيتين .. حقيقة اننا نلمس وجود صراع ..لكنه صراع فاتر ساكن . انهما يقفان عند المستوى نفسه الذى بدآ منه . ويمكننا أن نعزو هذه الحال من السكون الى سوء التناسق واقامة التوازن بين الشخصيات . فهاتان الشخصيتان من نمط واحد ـ وليس فى أى منهما تلك الارادة المؤمنة الملتهبة المقتنعة بحبها، حتى الرجل نفسه الذى يستميل المرأة ويتودد اليها فى ذلك الحوار ينقصه الاقدام .. تنقصه العقيدة العميقة المصممة بأن هذه هى المرأة الوحيدة التى يريد أن تكون زوجة له . انهما يستطيعان المضى فى هذا زمانا طويلا .. وقد يفترقان ، وقد يتخذ الرجل قرارا ما آخر الأمر .. ولكن الله وحده يعلم أى شىء يكون هذا القرار . والذى يهمنا هو أن نقول انهما بحالتهما هذه لا يصلحان للتأليف المسرحى.. والا كان اختيارا سيئا .

ان الصراع الصاعد لا يمكن أن يوجد ما لم يتوافر الهجوم والهجوم المضاد.

لقد بدأت المرأة فى هذا الحوار من قطب « الشك وعدم اليقين » فلما انتهت الى القطب الآخر كانت لا تزال فى موقفها نفسه . والرجل أيضا .. لقد بدأ من قطب « الأمل والرجاء » فلما انتهى الى القطب الآخر كان لايزال فى موقفه الأول .

انه اذا بدأت شخصية من الفضيلة والنبل ثم انتهت الى الرذيلة والانحطاط فلننظر الى الخطوات التى تقع بين هاتين المنزلتين والتى تسلكها تلك الشخصية

١ ــ تكون الشخصية أولا شخصية فاضلة (عفيفة نقية)
٢ ــ مخيبة الآمال محطمة (كلما قامت بمسعى حميد أخفقت)
٣ ــ يبدأ سيرها يعوج (تسلك مسلكا غير محمود)
٤ ــ تزداد انحرافا (تأتى الأفعال الشائنة فى غير احتشام)
٥ ــ يختل اتزانها (ويصعب كبح جماحها أو السيطرة عليها)
٦ ــ تتهتك وتندفع فى طريق الخلاعة (وتصبح فاجرة داعرة)
٧ ــ تصبح شريرة باغية (سافلة الخلق وتعسة)

فاذا وقفت الشخصية عند الخطوة الأولى أو الثانية ، ثم ظلت متوقفة فيها مدة طويلة قبل انتقالها الى الخطوة التى تليها ، فان الروايه تصبح رواية ساكنة . ومثل هذا السكون يحدث عادة حينما تفتقر الروايه الى قوة دافعة هى المقدمة المنطقية طبعا .

* * *

واليك مثالا جيدا لمسرحية (ساكنة) هى رواية فرحة العبيط. Idiot's Delight (١) للكاتب روبرت أ. شرود . وبالرغم من آن المغزى الأخلاقى لهذه الرواية مغزى حميد ، وبالرغم من أن الكاتب رجل معروف طائر الذكر . فروايته هذه مثال فريد للطريقة التى يجب ألا تكتب المسرحيات على نسقها .

ان المقدمة المنطقية لهذه الرواية هى :

هل أصحاب مصانع الأسلحة مثيرون للشغب والحروب ؟

المؤلف يقول : نعم .

والمقدمة كما ترى مقدمة مشئومة .. وسطحية . ان للرواية اتجاهها ، ولكن

---

(١) ارجع الى مجمل الرواية فى آخر الكتاب

فى اللحظة التى يختار فيها المؤلف طائفة صغيرة منعزلة كعدو رئيسى للسلام نراه ينكر الحقيقة وينفيها. وهل يمكننا القول بأن الشمس هى المسئول الوحيد عن المطر ؟ وأنها مصدره الذى لامصدر له غيره ؟ كلا بالطبع . فمن المحال أن يكون ثمة مطر لو لم تكن ثمة بحار ومحيطات وعوامل أخرى . وبالمثل لايمكن أن يتسبب صناع الأسلحة فى اثارة الشغب والمتاعب لو ان العالم متمتع برخائه الاقتصادى وبكفايته من حاجياته . ثم ان صناعة الاسلحة هى فرع من النزعة العسكرية وقلة الاسواق الداخلية والخارجية ومشكلة التعطل عن العمل الخ ... ومع أن المستر شرود يتحدث عن الشعب فى الملحق الذى اثبته فى آخر روايته المطبوعة الا أنه بكل أسف أهمل الحديث عن هذا الشعب فى الرواية نفسها .

ان الرواية لم تتعرض للشعب بخير أو شر ، لقد أهملته اهمالا عجيبا ، كأن الناس همل لا شأن لهم بالموضوع . فنحن نرى المستر ويبر ، هذا الرجل المشئوم صاحب مصانع السلاح يتبجح قائلا انه لن يستطيع بيع أسلحته اذا لم يكن لها مشتر . وهذا صحيح ولكن اللغز ليس فى بيع الأسلحة ، انما اللغز هو فى الاجابة عن هذا السؤال . لماذا يشترى الناس الأسلحة ؟ ومستر شرود لم يكن لديه ما يقوله فى هذا ، وذلك لان مقدمته المنطقية أو فكرة روايته الأساسية فكرة تافهة سطحية ، ولأن شخصياته أصبحت لهذا السبب صورا شمسية ملونة لا أكثر .

ان الشخصيتين الرئيسيتين فى روايته هما هرى Harry وايرين . وهرى ينتقل من القسوة والصلابة الى الاخلاص وعدم الخوف والموت . أما ايرين فتبدأ من الانحلال الخلقى ثم تنتهى الى الذروة الرفيعة نفسها التى انتهى اليها هرى .

اننا لو افترضنا وجود ثمانى خطوات بين هذين الطرفين ـ أو القطبين لرأينا

أن الشخصيتين بدأتا الخطوة الأولى ، ثم تلكأتا فيها فصلين ونصف فصل ، ثم اذا هما يقفزان ، أو يثبان الخطوات الثانية والثالثة والرابعة والخامسة والسادسة . كأنهما لم تكونا موجودتين قط . ثم اذا هما تبدآن المرور بالخطوتين السابعة والثامنة فى خلال الجزء الأخير من الرواية .

وهكذا نرى الشخصيات تتحول نائمة حالمة فتخرج ثم تدخل ، وليس لها هدف ، وكأنها تسعى الى غير غاية ، ولا يدفعها دافع الى شىء معين . انها تدخل المنصة . وتقدم نفسها للجمهور ثم اذا هى تخرج ثانية ، لا لشىء الا لأن المؤلف يريد أن تحل شخصيات أخرى محلها . ثم تعود فتدخل ثانية لغرض تافه مصطنع ، فتذكر لنا ما يدور برأسها من أفكار وما يخامرها من مشاعر ثم اذا هى تأخذ بعضها وتعطينا (عرض قفاها) لكى تدخل الينا شرذمة أخرى لتفعل ما فعلت الاولى .

ان شيئا واحدا هو الذى نرجو أن يوافقنا النقاد على وجوده فى المسرحية: وذلك هو وجوب اشتمالها على الصراع ... ومسرحية Idiot's Delight لا تشتمل الا على القليل الأقل من هذا الصراع وفى أماكن منها متفرقة ونادرة. والشخصيات لا تتحدث الا عن نفسها بدلا من أن تتصارع فيما بينها ، وهو ما يناقض كل مقاييس التأليف المسرحى السليم ، ومما يؤسف له أشد الأسف أن نرى هرى هذا الشخص اللطيف الظريف المهذب ، وايرين هذه السيدة ذات الماضى المفعم بالأحداث المتنوعة ، لا ينتفع بهما المؤلف على النحو المفيد الذى ينبغى . واليك بعض المقتطفات التى تؤيد مانذهب اليه :

دن : انه مكان بديع هو أيضا .

تشرى : الا أننى بلغنى أنه أصبح مكانا مزدحما الآن ــ اننا..زوجتى وأنا ــ كنا نأمل أن تكون الدنيا أهدأ هنا .

دن : على كل .. انها هادئة هنا الآن .

(فأين الصراع فى هذا ؟؟)

ثم ننتقل الى الصفحة الثانية والثلاثين فنجد أن الشخصيات لا تزال تدخل وتخرج بلا غرض ولا هدف . فهذا كولرى يدخل ثم يجلس .. ثم يدخل خمسة من الضباط ليتحدثوا بالايطالية حديثا لا نفهمه . ثم يدخل هرى فيتحدث الى الطبيب حديثا عاما ليس له صلة بالرواية .. فاذا خرج الطبيب راح هرى يتحدث الى كولرى . ولا تكاد تمضى لحظات حتى نسمع كولرى ينادى هرى بدون مقدمات ولا سبب ظاهر ، فيلقبه بلقب زميل أو رفيق . ويقول لنا المؤلف عن كولرى حينما يدخل : «انه راديكالى اشتراكى متطرف» فى حين يلاحظ الجمهور أنه ليس الا مجنونا مأفونا اذا استثنينا بعض اللحظات القليلة العابرة التى يكون فيها شخصا معقولا سليم التفكير . فلماذا يظهره المؤلف مجنونا هكذا ؟ لعل السبب هو ما يبدو من كونه راديكاليا اشتراكيا متطرفا ، وأن جميع المتطرفين من الحزب الراديكالى الاشتراكى هم مجانين فى نظر المؤلف . وسنرى أنه سوف يقتل فيما بعد لزرايته بالفاشستيين ... لكننا نسمعه الآن يتحدث مع هرى عن الخنازير والسجاير والحرب حديثا فارغا لا صلة له بموضوع المسرحية ، والادهى من هذا اننا نسمعه يقول .. وهو هذا الاشتراكى : « تذكر أن هذه ليست سنة ١٩١٤ — وتذكر أنه منذ هذا التاريخ قد ارتفعت أصوات جديدة ترددت أصداؤها فى العالم — أصوات عالية مدوية .. وحسبى أن أذكر منها صوتا واحدا ليس غير .. ذاك هو لينين .. نيكولاى لينين » . ولما كان هذا الاشتراكى الراديكالى المتطرف رجلا مجنونا ، ولما كان زملاؤه أصحاب الشخصيات الأخرى فى الرواية يعاملونه على هذا الوضع ، فقد يعتقد الجمهور أن الشخص المقصود هنا هو شخص آخر .. شخص اشتراكى راديكالى متطرف آخر (شخص اشتراكى راديكالى مجنون .) وهنا يشرع كولرى فيتحدث عن الثورة بتلك المثالية الباطلة ، عديمة النفع ، موجها حديثه الى هرى الذى لا يدرى شيئا عما يستمع اليه من حديث ، الا أن هذا ان دل على شىء ، فهو انما يدلك على

مبلغ جنون هؤلاء الاشتراكيين الراديكاليين المتطرفين .

ثم ننتقل الى الصفحة الأربعين .. لنرى أننا لا نزال نشهد هيئة الشخصيات المسرحية تتناوب الدخول والخروج . وها هو ذا الدكتور ينعى حظه التعس الذى يحتجزه هنا . انهم لا يفعلون شيئا الا أن يشربوا ويتحدثوا .. أو يثرثروا بمعنى أصح .. وبالرغم من أننا ازاء حرب قد تنشب فى أى لحظة ، الا أننا لا نلمح أى أثر لأى نوع من أنواع الصراع .. حتى الصراع الساكن، بل لا نرى أثرا لاى شخصية محددة بارزة المعالم .. اذا استثنينا شخصية هذا الاشتراكى المجنون الذى أشرنا اليه .

ثم ننتقل الى الصفحة السادسة والستين .. متأكدين أننا سوف نعثر بنصيب من الفعل action بعد هذا الجزء الأكبر من الفصل الأول .. فاسمع ياسيدى:

ويبر : ألك فى شىء من الشراب يا ايرين ؟

ايرين : كلا ... أشكرك .

ويبر : ألك فى كأس يا كاپتن لوكيسرب ؟

الكابتين : شكرا . براندى بالصودة يادمپستى .

دمپستى : سمعا سيدى السنيور .

بيب : (صارخة) ادنا ... اننا سنتناول كأسا

(ادنا داخلة)

ويبر : لى أنا ... يا شنزانو .

دمپستى : أجل يا سيدى (ثم يذهب الى اليسار) .

الدكتور : هذه كلها أمور لايقبلها العقل .

هرى : ومع هذا يادكتور فأنا لاأزال متفائلا ــ(وينظر الى ايرين) ليتغلب الشك ــ اننا فى خلال هذه الليلة ــ وحينما ينبثق الفجر .. سنرى عودةالضوء مرة أخرى ... ضوء الحق (وهنا يلتفت الى شيرلى) هلمى يا حبيبتىهلمى نرقص . (يرقصـــان)

(ســـــتار)

ونفرك أعيننا .. ولكن هذا لا يغير من الأمر شيئا .. فهذه هى نهاية الفصل الأول . فلو أن كاتبا مسرحيا ناشئا، لا كاتبا كبيرا كالمؤلف، جرؤ على أن يتقدم بروايته هذه الى مدير أية فرقة من الفرق لعرض نفسه لخطر القذف به وبروايته الى عرض الطريق . ان الجمهور لايمكن الا أن يشاطر هرى تفاؤله اذا كان لابد له من احتمال ماتجرعه من تلك الجرعة من المرارة واليأس وخيبة الأمل .

ان شرود لابد أن يكون قد شهد أو قرأ مسرحية « خاتمة المطاف » Journey's End التى يجلس الجنود فيها على أحر من الجمر وهم ينتظرون هذا الانتظار الطويل الذى أرهق أعصابهم .. جاثمين فى خنادقهم فى الخطوط الأمامية من جبهة القتال قبل أن يقذف بهم الى المعركة .. والناس فى مسرحية فرحة العبيط Idiot's Delight ينتظرون الحرب أيضا ... الا أن ثمة فرقا شاسعا بين الحالتين .. فنحن فى مسرحية نهاية المطاف نشهد شخصيات حية من لحم ودم ، نحسها ونعرفها . وهم يبذلون كل ما فى وسعهم للاحتفاظ بروحهم المعنوية ، وتأجيج جذوة الشجاعة فى نفوسهم ونحن نحس .. وندرك .. أن «الدفعة الكبرى» قد تأتى فى أى لحظة ، وأنهم لايملكون من أمرها شيئا ، ولا يملكون من أمر أنفسهم شيئا كذلك ، وليس لهم الا أن يخوضوا غمرة الحرب ويموتوا . أما فى «فرحة العبيط» فالشخصيات لا تواجه خطرا داهما أو وشيك الوقوع .

ونحن لايساورنا أى شك فى أن شرود كانت تحدوه أطيب النوايا وأحسن المقاصد حينما كان يكتب مسرحيته هذه.. ولكن النوايا الطيبة وحدها لاتكفى.

ان أعظم اللحظات المسرحية المؤثرة (الدرامية) فى المسرحية هى فى فصلها الثانى وهى تستحق منا نظرة نلقيها عليها . لقد سمع كولرى من رجل ميكانيكى، قد يكون مخطئا فيما قال ، ان الايطاليين قد قذفوا باريس بالقنابل . ويذهب هذا النبأ بلبه فيصيح :

كولرى : عليكم لعنة الله أيها السفاحون

القائد والجند (يثبون واقفين) : سفاحون !
هري : والآن اسمع أيها الزميل ..
شيرلي : هري .. ليس لك شأن بهذه المشكلة
كولري : هل ترون أننا نقف يدا واحدة .. فرنسا وانجلترا وأمريكا .
حلفـــاء !
هري : اسكت . فرنسا ؟ صحيح .. مضبوط ياكبتن .. ان فى وسعنامعالجة
هذا الأمر
كولري : انهم لا يجرؤون أن يحاربوا انجلترا وفرنسا مجتمعتين . انهما
تمثلان الديموقراطيات الحرة ضد الطغيان الفاشى .
هري : والآن .. بالله عليك خل عنك هذا التذبذب .
كولري : ان انجلترا وفرنسا تحاربان فى سبيل آمال الانسانية (. ا)
هري : منذ لحظة واحدة كانت انجلترا جزارا فى ملابس السهرة ، والآن.
نحن حلفاء
كولري : اننا نقف جنبا الى جنب .. جنبا الى جنب الى الأبد .
(ثم يتجه نحو الضباط)
ان المؤلف يجعل هذا الشخص التافه الذى يستحق الرثاء يتجه الى الضباط
الايطاليين .. انه يخشى ألا يستاءوا ، وفى هذه الحالة ينهار المشهد المسرحى
المؤثر كله .. ولهذا يتجه هذا الحقير الأبله نحو الضباط .
كولري : قاتلكم الله ولعنكم .. ولعن الأشرار الحقراء الذين بعثوا بكم
فى مهمة الموت هذه
الكابتن : ان لم تخرس أيها الفرنسى فسنضطر الى القبض عليك .
فهذه هى الخطوة الأولى نحو الصراع . وليس من العدالة طبعا محاربة
رجل معتوه ، ولكن هذا خير من لاشيء
هري : عفوا يا كابتن .. ان مستر كولري من أنصار الســلام . وهو فى

طريقه الى فرنسا ليضع حدا لهذه الحرب .

كولرى (الى هرى) : أنا لم أوكلك لتتكلم نيابة عنى ... وأنا أهل لكى أقول ما أعتقد .. وما أقوله هو : لتسقط الفاشستية !

ولا يكاد يقول هذا حتى يرموه بالرصاص طبعا . أما الآخرون فيشرعون فى الرقص مدعين أنهم لم يتأثروا بما حدث . لكنهم لايستطيعون استغفالنا .

وفى احدى النقط نسمع ايرين وهى توجه خطبة بارعة الى آشيل . ولكن قبل هذه النقطة ــ ثم بعدها ــ لا شىء !.

واليك مثالا آخر أقل من المثال السابق وضوحا على الصراع الساكن فى مسرحية نول كوارد : خطة للعيش Design for Living

فهذه جيلدا قد أخذت تتقلب بين حبيبين الى أن تزوجت من صديق من أصدقاء الحبيبين . وهكذا يكون الرجال الثلاثة أصدقاء تربط بينهم حبال المودة حتى تتزوج جيلدا ثالثهم .. ويأتى الحبيبان يطلب كل منهما يد جيلدا، فيغضب الزوج طبعا .. والآن .. هاهى ذى الشخصيات الأربع مجتمعة فى نهاية الفصل الثالث .

جيلدا (فى رقة) : ثم ماذا اذن ؟.

ليو : صحيح .. ثم ماذا اذن

جيلدا : ما الذى سوف يحدث ياترى ؟.

أوتوا : توازن اجتماعى مرة أخرى ! يا الهى ! يا الهى .. يا الهى !.

جيلدا : تعرفان أنكما كليكما تبدوان شخصين غريبين وأنتما بالبيجاما ؟.

أرنست (الزوج) : لاأعتقد أننى بلغت هذا الحد من السخط والغيظ قط فيما سلف من حياتى كلها.

ليو : ان هذا يضجرك ويكدر مزاجك يا أرنست . ألاحظ هذا حقــا . أنا آسف .

أوتوا : أجل .. كلانا آسفان يا أرنست

آرنست : أحسب أن غطرستكما مما لايطاق . وأنا لاأدرى ماذا أقول . ولا ماذا أصنع . اننى فى منتهى السخط . جيلدا .. أرجوك .. قولى لهما ينصرفان بالله عليك .

جيلدا : انهما لن ينصرفا ولو قلت لهما حتى اختنقت من كثرة القول

ليو : هذا صحيح .. صحيح جدا ..

أوتوا : لن نخرج الا معك .

جيلدا (مبتسمة) : هذا جميل منكما .. ظريف من كليكما

وهكذا لانلاحظ أى تطور واضح فى الشخصية .. ومن هنا كان الصراع راكدا .. ساكنا . ان أية شخصية من الشخصيات اذا فقدت حقيقتهالأى سبب من الأسباب ، فانها تصبح عاجزة عن خلق الصراع الصاعد . الصراع الذى يزداد شدة باستمرار .

اننا اذا أردنا أن نصور شخصا ثقيل الظل ، فليس من الضرورى أن نضجر جمهور النظارة ونمل نفوسهم . كما أنه ليس من الضرورى أن نكون سطحيين لكى نصور شخصية سطحية وواجبنا هو أن نعرف الدوافع التى تحرك الشخصية وتحفزها الى العمل حتى اذا كان الشخص نفسه لا يدرى هذه الحوافز . وواجب المؤلف ألا يكتب كتابة فارغة تافهة لكى يصور شخصا يحيا حياة فارغة تافهة .. ولن تستطيع أى سفسطة أن تصور لنا تلك الحقيقة أبدا ...

جيلدا (فى رقة) : ثم ماذا اذن ؟.

ان هذه العبارة التى تقولها جيلدا : ثم ماذا اذن . تعنى بقولها : ماذا سوف يحدث فى هذه الآونة ؟. وليس أكثر من ذلك . انها لا تشتمل على شىء من التوجس أو الاثارة أو السخط ، أو الهجوم الذى يؤدى الى الهجوم المضاد بل هى عند جيلدا نفسها .. هذه الفتاة السطحية القليلة الغور .. عبارة لا تأثير

لها على الاطلاق .. ومن هنا ، فهى تحصل على الاجابة الصحيحة : صحيح .. ثم ماذا اذن ؟.

ان اشارة جيلدا لو كانت تشعرنا بأى حركة ولو طفيفة ، فاننا لانستشعر أى حركة على الاطلاق فى رد ليو .. ذلك الرد الذى لايفشل فى قبول التحدى البسيط الذى توجهه اليه جيلدا فحسب .. بل يترك اشارة جيلدا كما هى .. ويترك الموقف راكدا هامدا لاحركة فيه .

والسطر الذى يلى هذا الرد سطرتهكمى .. الا أن عبارة : يا الهى ! هذه التى تتكرر ثلاث مرات لايمكن الا أن تكون تحديا فقط ، بل هى تسليم بعجز المتكلم عن معالجة الموقف ، واذا ساورك الشك فى هذا ، فما عليك الا أن تقرأ السطر الذى تلا ذلك ، والذى تقول فيه جيلدا :

« تعرفان أنكما كليكما تبدوان شخصين غريبين وأنتما بالبيجاما »

ولعل تهكم أوتوا مر دون أنيحس به أحد .. وجيلدا نفسها لمتتأثر به.. وهكذا أبت المسرحية أن تتحرك خطوة .

ان أقل ما كان يستطيع المؤلف عمله فى هذه النقطة هو أن ينتحى ناحيــة أخرى منشخصية جيلدا . لقد كان خليقا بنا أن نرى الدافع لجيلدا على حبها الحياة ولثرثرتها التى لا تنقطع ، لكننا لا نجد شيئا الا شروحا وتعليقــات سطحية ــ وهو ما ينتظر من مثل هذه الشخصيات التى لا تزيد على كونها أبواقا يرسل فيها المؤلف كلامه .

ارنست : (الزوج) لا أعتقد أننى بلغت هذا الحد من الســخط والغيظ قط فيما سلف من حياتى كلها .

ان أى شخص يقول مثل هذا الكلام هو شخص لاضرر منه . انه يستطيع أن يعوى ويعول كما يحلو له . الا أنه لايستطيع أن ينقص من الرواية شيئا أو أن يزيد عليها شيئا.. فوجوده وعدمه سيان. وتعجبهلا يمكن أن يزيد من

توتر الموقف أو تحرجه . وحيث لا يوجد التهديد لا يوجد الفعل .. وأنت اذا سألت عن الشخصية الضعيفة ماذا تكون قيل لك انها هى هذا الشخص الذى لايستطيع لأى سبب من الاسباب أن يتخذ قرارا فى موضوع ما .

ثم هذا السطر :

ليو : ان هذا يضجرك ويكدر مزاجك يا ارنست . ألاحظ هـذا حقا . أنا آسف .

انه سطر ينطوى على شىء ما — أثارة من فتور الهمة . ان ليو لا يتعرض بسوء لأرنست ، ولكن يبقى مع ذلك حيث هو . وبعد هذا يتدخل أوتوا ليؤكد لأرنست أنه هو أيضا آسف. فاذا كان فى هذا ما يضحك — أو قل — مايؤسف فذاك أن مثل هذا الاتجاه ، فى الحياة ، ربما كان اتجاها بهيميا أو خاليا من الشعور . ان صاحب الشخصية الذى يستطيع استعمال مثل تلك الفكاهة وأن يكون بطلا فى الوقت نفسه لم يوجـد بعد ، وهو اذا وجد فلن يكون فى وسعه أن يخلق فى المسرحية أى صراع .

أما كلمة ارنست التالية فهى كلمة موحية . فالخصم يسلم بأنه لايستطيع أن ينهض بأى نوع من القتال ، وبأنه يجب أن يلجأ الى الهدف (وهوهنا جيلدا) لكى ينهض بعبء المعركة بالنيابة عنه . وجيلدا أو أوتوا وليو لايريدون وليس ثمة أى انسان يريد أن يعمل شيئا حتى أن يحاول ايقافهم . وقد يكون هذا شيئا مضحكا فى شجار بين طرفين ، لكنه ليس هذا النوع من الصراع الذى لاغناء عنه فى المسرحية .

انك اذا أعدت قراءة هذه القطعـة المقتبسة من الحوار فستلاحظ أن منه ، وأن الحركة كانت شيئا مهملا وبخاصة اذا تذكرت أن الفعل كان يمضى المسرحية عند آخر سطر منها تكاد تكون عند الموقف نفسه الذى بدأت على هذا النحو صفحات عدة .

وفى مسرحية Brass Ankle للكاتب د.ب هيوارد ، نلاحظ أن الفصل

كله تقريبا يستغرقه الشرح والتفصيل والايضاح . أما الفصلان الثانى والثالث ففيهما التعويض الكافى عن هذا الفصل الأول الردىء . وفى رواية Design for Living نشعر بوجود أسباب للصراع فى الموقف الافتتاحى ، الا أنه لايتحول الى شىء مادى ملموس أبدا ، وذلك بسبب سطحية الشخصيات وتفاهتها ، مما ينشأ عنه صراع ساكن .. أعنى صراعا راكدا خامدا .

— ٤ —

الوثب

ان من بين المخاطر الرئيسية فى الصراع الواثب أن يعتقد المؤلف أن الصراع يصعد — أعنى يتدرج ويزداد — بسهولة وفى هدوء ولين . وهو يمتعض من أى نقد يصر على أن الصراع كان يثب فى مسرحيته وثبا . فماهى اذن علامات الخطر التى يستطيع المؤلف أن يتوقعها ليتوخى عدم الوقوع فيها . وكيف يمكنه أن يدرك حينما يكون سالكا الطريق الخطأ ؟ اليك بعض هذه العلامات :

ان الشخص الأمين الشريف لا يمكن أن يتحول فيكون لصا ضاريا فى ليلة واحدة ، وليس فى الدنيا لص يمكن أن يصبح فيرى نفسه رجلا أمينا عف اليد فى مثل هذه المدة من الزمان . وليس فى الدنيا امرأة عاقلة تهجر زوجها هكذا عفوا وبلا مقدمات وبدون دافع سابق . وما من لص يفكر فى السطو ويقدم على سرقة ما فكر فى سرقته .. كل هذا فى غمضة عين . وبالاختصار .. ليس ثمة عمل من الأعمال التى يدخل فيها العنف وتقتضى المجهود الجسمانى يمكن أن تتم بلا تفكير سابق وترو ونظر . بل غرق السفن نفسه .. انه لايحدث مطلقا بلا سبب معقول يؤدى اليه ، اذ لا بد أن يكون جزء رئيسى من السفينة مفقودا أو معطوبا .. أو أن يكون الربان مرهقا بكثرة العمل .. أو ربما كان ربانا قليل الخبرة أو مريضا . حتى حينما تصطدم السفينة بجبل ثلجى فلا بد أن يكون هذا ناشئا عن اهمال من بأيديهم أمرها .. وتستطيع أن تقرأ :

« رأس الرجاء الصالح » للكاتب هيجرمانز لترى كيف تغوص السفن الى أعماق الماء ، وكيف يتسبب هذا فى أفدح المآسى .

فاذا أردت ألا تقع فى خطأ الصراع الواثب (الذى يحدث قفزا وبلا مقدمات) أو الصراع الساكن (الخامد الهامد الراكد) فيجب أن تعرف مقدما الطرق التى ينبغى لشخصياتك أن تسلكها .

واليك تلك الأمثلة القليلة .. ان شخصياتك قد تبدأ :

من الادمان على شرب الخمر	**الى الاعتدال والوقار**
من الاعتدال والوقار	**الى الادمـــان**
من الحيـــاء والخفر	**الى الوقاحة وقلة الحياء**
من الوقاحة وقلة الحياء	**الى الحيـــاء والخفر**
من السذاجة والبساطة	**الى الكبر (والنفخة الكذابة)**
من الكبر (والنفخة الكذابة)	**الى السذاجة والبساطة**
من الوفـــاء	**الى الغدر والخيس بالعهد**
	الخ ... الخ ...

واذا عرفت أن شخصيتك الروائية يجب أن تسير من أحد هذه الأقطاب الى القطب الآخر كنت فى موقف ملائم تستطيع أن ترى منه أن هذه الشخصية، رجلا كانت أو امرأة ، سوف تنمو وتتطور بمعدل معقول وسرعة متزنة ، ولن تكون كهؤلاء الكتاب الذين يتسكعون ويترددون وهم يكتبون ، لأنهم لا يدرون الى أى هدف يهدفون ولا أى قصد يقصدون. بل ستجد أن لشخصيتك هدفا محددا وأنها تسعى الى هدفها شاقة اليه طريقها ، لا تنحرف عنه هنـــا أو هناك حتى تصل اليه .

فاذا بدأت شخصيتك من « الوفاء » ثم وصلت بوثبة مارد جبار — وفى أسرع من لمح البصر — الى «الغدر والخيس بالعهد» دون أن تمر بالخطوات التى تتخلل هذين القطبين كان الصراع هنا صراعا واثبا يعيب مسرحيتك ويزرى بها .

واليك هذا المثـــل من أمثلة الصراع الواثب :

هو : هل تحبيننى ؟

هى : أوه .. لست أدرى

هو : لا تكونى بلهاء .. فكرى .. من فضلك .

هى : ذكى ياملعون .. هىء .

هو : ولكنى لست على شىء من الذكاء اذا أمكن أن أقع فى هوى امرأة مثلك

هى : اذهب والا (لخبطت) لك وجهك (وتنصرف) .

(فهو) فى هذا المثال بدأ من الغرام والصبابة ووصل الى الاستهزاء دفعة واحدة وبدون تنقل بالمرة ، وهى بدأت من (عدم المعرفة) وقفزت الى الغضب

وكانت شخصية الرجل شخصية زائفة فى البدء ـ زائفة لأنه لو كان يحب هذه السيدة لما أمكن أن يسألها محبتها ثم يقول لها فى نفس اللحظة انها بلهاء ، لانه لو كان يعتقد أنها بلهاء لما أمكن أن يطمع فى محبتها .

ونعود فنقول ان كلتا هاتين الشخصيتين شخصيتان متوترتان سريعتا التهيج ، والتنقل فى مثل هذه الشخصيات يتم بسرعة البرق حتى ليكاد ينتهى المشهد قبل أن تحس به أو تعرف ما هو . أجل .. ان فى وسعك ان تمط فيه وتطيله، ولكن طالما كانت هذه الشخصيات تتحرك وثبا وقفزا فسرعان ماينتهى الأمر بينهما خطفا . وليليوم فى مسرحية فيرنك مولنار (١) هو من جنس

(١) كاتب مجرى ولد فى بودابست سنة ١٨٧٨ ودرس القانون ثم اشتغل بالصحافة ونبغ فى كتابة المسرحية واولى مسرحياته « الشيطان The Devil ترجمت الى الانجليزية والفرنسية ومثلت فى انجلترا وفرنسا وامريكا والمانيا ونالت شهرة عالية واسعة الا ان مسرحيته التالية ليليوم Liliom كانت أعظم منها بمراحل ـ وسنلخصها فيما بعد . ويعدها النقاد احسن مسرحياته واعمقها . بل يعدونها درة بين مسرحيات العالم قاطبة . ومن اهم مسرحيات مولنار بعد ذلك The Guardsman, التى كتبها مولنار لمغنية اوبرا كان مغرما بها ثم تزوجها ولم يلبث ان احب ممثلة اخرى اسمها للى دارقاس وقد كتب لها مسرحيته الحب السماوى والحب الأرضى Heavenly & Earthly Love ثم مسرحيته الطاحونة الحمراء The Glass Slippers كما كتب مسرحيات كثيرة غير ما ذكرنا .

ومولنار لا يشغل نفسه بالمجتمع ومشاكله .. انما يلذه ان يرفه عن الناس =

صاحب شخصية (هو) فى هذا الحوار السابق ، ولكن هجوم ليليوم المضاد هو العكس من ذلك تماما . أما چوليا فخاضعة طويلة البال محبة ودود .

والشخصيات الرديئة التناسق والتى لا توازن بينها تخلق عادة اما صراعا واثبا واما صراعا ساكنا ، بل الشخصيات المتناسقة نفسها يمكن أن تخلق هذا الصراع الواثب — بل هى طالما تخلقه فعلا اذا لم يتوافر الانتقال الصحيح المعقـول .

فاذا أردت أن تخلق صراعا واثبا فما عليك الا أن ترغم شخصياتك على فعل غريب عنهم .. فعل لا صلة بينه وبينهم . اجعلهم يفعلون بدون وعى أو تفكير وستنجح بهذا فيما تريد .. ولكنك لن تكتب رواية ناجحة .

ويريح اعصابهم ، وهو ينجح فى هـذا نجاحا فائقا ويساعده خياله الخصب وذكاؤه المفرط ومغالطاته الحلوة فى اثارة شغف المتفرجين والاستيلاء على مشاعرهم
ليليوم : درامة فى سبعة مشاهد ومقدمة لهذا الكاتب المجرى مولنار ظهرت سنة ١٩٠٨ — بطلها ليليوم رجل هاتف — أعنى هذا الرجل الذى يقف أمام دور الملاهى والمحال العامة يغرى الزبائن بالدخول . وهو بالفعل هاتف لأحـد الملاهى التى تعمل بمتنزه عام لايلبث أن يغازل احدى الممثلات ، چوليا ، فيفتضح امره ويفصل لهذا السبب . ولكن چوليا تكبر فيه حبه لها فترضى بالحياة معه .. لكنه رجـل عاطل لايتقن عملا يرتزق منه .. وهـو لهذا يعيش عالة ويسىء معاملة چوليـا بل يضربها ، لكنها لاتكاد تخبره انها حامل وانهما سوف يرزقان طفلا حتى يبتهـج ليليوم ويعتزم الحصول على مبـلغ من النقود ينتزعه من احـدهم بالتهـديد واستعمال القـوة وذلك ليســافرا الى امريكا — ويخـفق ليليـوم فى مشروع اعتدائه ذلك فيطعن نفسه حتى لايقع فى قبضة البوليس . وقبل أن يموت يحاول ان يبرر ماصنع بين يدى چوليا .. چوليا التى تفهم !

ويموت ليليوم ... فيتنزل ملكان من السماء من البوليس السماوى ليسائلا ليليوم عما قدمت يداه . لكـن ليليـوم يتحداهما ويرفض أن يجيب بشىء عن اسئلتها او ان يعتذر عما فعل . فيساق الى الجحيم ليقضى فيها ست عشرة سنة على أن يسـمح له بعـدها بالعودة الى الارض لمدة يوم واحد يتوب فيه وينيب ويكفر عن وزره . ويصوره المشهد الاخير وقد عاد الى الارض فى صورة شحاذ . ويقف بباب چوليا فيقدح فى زوجها فتطرده شر طردة . وهنـا يحاول ان يعطى ابنته نجمة سرقها من السماء لكن جوليا تشير الى البوابة وهى تعنى ان يذهب ... ويضيـق صدره فيصفعها صفعة شـديدة ... وهنا يساق الى الجحيـم مرة أخـرى ليتطهر من جديد . (د . خ)

فاذا كانت مقدمتك المنطقية مثلا : « ان الرجل المهان الذى افتضح بين الناس يستطيع أن يسترد كرامته ويستنقذ شرفه بالتضحية الشخصية » تكون نقطة الابتداء رجلا مهانا مزدرى .. ويكون الهدف أو القطب الثانى ، أن يصبح هذا الرجل نفسه وقد صار رجلا كريما شريفا ، بل له احترامه بين الناس . فبين هذين القطبين توجد ثغرة فارغة الى هذا الوقت .. أما طريقة ملء هذه الثغرة فذلك راجع الى الشخصية نفسها . فاذا اختار المؤلف شخصيات ذات عقيدة ولها رغبة وارادة فى الكفاح من أجل تلك المقدمة المنطقية، كان مؤلفا سالكا الطريق الصحيح .

وعلى هذا تكون الخطوة التالية هى أن يدرس المؤلف تلك الشخصيات دراسة واسعة عميقة بقدر ما يستطيع . وسوف تبصره هذه الدراسة بما اذا كانت شخصياته مستطيعة حقا القيام بما تنتظره المقدمة منهم، أو أنها لن تقدر على ذلك .

وليس يكفى أن يقوم هذا الرجل المهان بانقاذ امرأة عجوز مثلا من النار ــ تلك الحيلة الرخيصة التى يلجأ اليها مخرجو هوليود ــ فيسترد شرفه فى الحال . بل يجب أن تكون ثمة سلسلة منطقية من الحوادث التى يمر بها والتى تؤدى بطريقة معقولة الى التضحية التى يتجشمها .

ونحن نعرف أن فصلى الصيف والشتاء منفصلان من بعضهما البعض بفصلى الخريف والربيع . فكيف لا تفصل بين الشرف وضياع الشرف وبالعكس ــ خطوات تؤدى من أحد الطرفين الى الطرف الآخر ؟ انها خطوات لا بد من القيام بها اذا أردنا أن نكتب مسرحية جيدة .

ان نورا فى «بيت دمية» حينما أرادت الانفصال عن هالمر وترك أطفالها ، لم تتركنا نجهل السبب الذى من أجله قررت اتخاذ هذه الخطوة ، وأكثر من ذلك لقد جعلتنا مؤمنين مقتنعين بأن هذه هى الخطوة الوحيدة التى كان فى

وسعها أن تتخذها . انها لو كانت أنثى فى الحياة العادية لا فى المسرح، لكان محتملا ألا تنبس ببنت شفة ، وألا تتفوه بكلمة ـــ بل كانت تغلق الباب من خلفها ثم تذهب الى غير رجعة . لكنها لو فعلت هذا فى المسرح لكان الذى نشهده صراعا واثبا ، ولكان قمينا بنا ألا نفهمها ، حتى لو كانت الدوافع التى دفعتها الى ذلك أحسن الدوافع .

ان المتفرجين يجب أن يلموا بما يشهدون تمام الالمام ، أما ما يستطيعون فهمه من مثل هذا الصراع الواثب فلا يمكن الا أن يكون فهما ســطحيا ، والشخصيات الحقيقية يجب أن تتاح لها الفرصة للكشف عن نفسها ، كما يجب أن تتاح الفرصة للمتفرجين لكى يلاحظوا التغيرات الهامة التى تحصل فى هذه الشخصيات .

ونحن نقترح استبعاد الجزء الأخير من الفصل الثالث من مسرحية : « بيت دمية » تاركين الأصول واللباب ، لنرى أن الرواية ، مع بقاء الأصول والاجزاء الجوهرية ، لا أثر لها فى نفوســنا . ان الجزء الذى استبعدناه هو النهــاية العظيمة الرائعة للمسرحية . انه الجزء الذى يلى تلك اللحظة التى أنذر فيها هالمر زوجته نورا بأنه لن يسمح لها بالاشراف على تربيــة أولاده .. ولكن الجرس لا يكاد يدق ويصل خطاب كروجستاد المعروف ، وبداخله الوثيقة (الكمبيالة) التى تحمل التزوير حتى يصيح هالمر فرحا مسرورا بأنه قد نجا .

نورا : وأنــا ؟

هالمر : وأنت كذلك .. هذا أمر طبيعى .. لقد نجونا كلانا .. أنت وأنا . لقد سامحتك يانورا وصفحت عنك .

نورا : شكرا لك هذا الصفح (ثم تخرج)

هالمر : نورا . لا .. لا تخرجى

نورا : (من الداخل) اننى أخلع ملابسى التنكرية .. ملابس الخداع

هالمر : لا بأس .. اخلعيها أرجوك ، وهدئى روعك ، وعودى ثانية الى

طمأنينة النفس وهدوء القلب .. يا عصفورتى الصغيرة المغردة ...

نورا : (وقد لبست ملابس الخروج) لقد غيرت ملابسى الآن

هالمر : ولكن لماذا .. ونحن فى ساعة متأخرة من الليل كما ترين ؟

نورا : هذا لأننى لم أعد أستطيع الحياة معك أكثر مما بقيت .

هالمر : نورا نورا .. انك لست فى كامل عقلك .. أنا لا أسمح لك اننى أمنعك .

نورا : لم يعد ثمة أية فائدة فى أن تمنعنى من شىء بعد

هالمر : ألم تعودى تحبيننى ؟

نورا : كـلا

هالمر : نورا . وتستطيعين أن تقوليها ؟

نورا : أقولها وان كان قولها يؤلمنى ألما فظيعا .. ولكن .. ما العمل ؟

هالمر : فهمت فهمت .. لقد حدثت بيننا هوة كبيرة .. وأنا لا أنكر هذا ولكن يا نورا .. الا يمكن سد هذه الهوة ؟

نورا : اننى بحالتى التى أنا فيها الآن .. لست لك بزوجة . (تتناول معطفها وقبعتها وحقيبة صغيرة) .

هالمر : نورا .. لا يمكنك أن تخرجى الآن .. انتظرى حتى غد

نورا : (وهى تلبس معطفها) لا يمكننى قضاء الليل فى منزل رجل غريب.

هالمر : يعنى .. انتهى كل شىء ! كل شىء . ولن تفكرى فى مرة أخرى؟

نورا : مبلغ علمى أننى سوف أفكر فيك وفى الأطفال تفكيرا كثيرا .. وفى هذا المنزل أيضا .. وداعا . (تخرج من باب الصالة) .

هالمر : (يتهاوى على مقعد عند الباب ويغطى وجهه بيديه) نورا .. نورا.. (ينظر حوله ثم يقف) فراغ . لقد ذهبت (يسمع باب المنزل وهو يغلق من بعيد .. من تحت) (١) .

ســــــتار النهاية

---

(١) يلاحظ ان المؤلف حذف اجزاء هامة وطويلة من هذا الختام الرائع (د.خ)

ان الذى نراه هنا هو صراع مولد ــ مختلط ــ من اســوأ صنف . انه ليس صراعا ساكنا .. ولا هو دائما من الصراع الواثب . انه خليط من الصراع الواثب والصراع الصاعد (المتدرج) الذى ربما أربك المؤلف الناشىء .. ولهذا سننظر فيه نظرة فاحصة .. وأكثر تدقيقا .

اننا نرى صراعا صاعدا حينما تعلن نورا أنها راحلة . ونسمع هالمر وهو يحظر عليها ذلك .. لكنها لا تبالى . وتخرج . وهذا كله حسن . لكننا نلاحظ وجود صراع واثب فى كل خطوة . وأول صراع من هذا النوع هو ذلك الرد الذى ردت به نورا على صفح هالمر .

فهى تشكره .. ثم تترك له الغرفة ــ وهى تثب فوق هوة ســحيقة وهى تهمل ذلك .

فهل كانت تعنى أنها شاكرة له حقا ، أو أنها كانت لا تعنى الا مجرد التهكم فى أسلوب لبق ؟ ان نورا ليست من أولئك النسوة اللائى يحسن السخرية والتهكم . ثم هى تدرك ادراكا تاما مبلغ ما لحق بها من ظلم ، مما يجعلهـا قمينة ألا تمزح فى مثل هذه الحالة، أو تقلب موقف الجد الذى تقفه هزلا ولعبا، أو ما هو من قبيل الهزل واللعب . ومع هذا فلم تكن اللحظة التى تعبر بهـا نورا من اللحظات التى يجــوز فيها ازجاء آيات الحمد وعبارات الشــكر والعرفان بالجميل . ان نورا تتركنا فى حيرة من أمرها .. وتخرج .

وحينما تعود وتعلن أنها لن تستطيع البقاء مع هالمر بعد الذى حدث .. تكون مفاجأة سريعة جدا لنا . ان المؤلف لم يعدنا بعد لمثل هذه الخطوة .

ولكن القفزة الكبرى هى تلك الفقرة التى يستجيب بها هالمر لما تصرح به نورا من أنها لم تعد تحبه .. انه يقول :

هالمر : فهمت . فهمت . لقد حدثت بيننا هوة كبيرة .

ان مما لا يكاد يقبله العقل أمر رجل له شخصية مثل شخصية هالمر يمكن

أن يصل الى مثل هذا الفهم دون أن يبدى دفعا قويا قبل ذلك . وأنت اذا أمكنك ان تقرأ النسخة الاصلية ، وفى هذا الجزء الاخير من ذلك الفصل ، لاستطعت أن تدرك ما نعني .

ان نورا تنصرف فى آخر المشهد (فى النسخة التى بأيدينا) الا أن هـذا لا يكون قرارا فى مشكلتها .. انه وثبة .. صدمة .. ونحن لا نرى أيةضرورة ملحة لفعلها ذاك . وقد يكون هذا منها نزوة وشذوذا قد تعود فتأسف على أنه صدر منها ، وقد تتراجع عنه غـدا . ان تركها هالمر على هذه الصـورة (وأعود فأقول اننى اعتمد على النسخة التى فى يدى الآن) عمل يجعل نورا تخفق فى اقناعنا بسلامة موقفها ذاك ، بصرف النظر عن أنها معـذورة فيما تفعل وهذه هى النتيجة التى لا مفر منها للصراع الواثب .

* * *

فلا بد اذن من اعادة النظر فى مقدمتك المنطقيـة كلما تلكأ الصراع ، أو مشى مترنحا ، أو توقف ، أو صعد وثبا . انظر فى هذه المقدمة وابحث هلهى مقدمة بارزة المعالم وليس فيها غموض .. وهل هى مقدمة فعالة مثمرة ؟ فاذا وجدت بها عوجا فقومه ، أو علة فعالجها ، ثم انظر فى شخصياتك بعد هـذا فقد يكون بطلك الأول أضعف من أن يحمـل عبء المسرحية (وذلك من سوء التناسق) وقد تكون بعض شخصياتك لا تنمو ولا تتطور باستمرار. ثم لا تنس أن حالة السكون التى تعترى المسرحية هى نتيجة لسكون صاحب الشخصية الذي لا يستطيع اعمال عقله . ولا تنس أيضا أنه ربما كان ساكنا لانه ليس مستكملا أبعاد الشخصية الثلاثة أو المقومات الثلاثة التى حدثناك عنها فيما سلف . ان الصراع الصاعد العبقرى هو ثمـرة المشخصيات التى شكلت تشكيلا بديعا فى صيغة المقدمة المنطقية . وكل فعل صدر عنشخصية كهذه سيكون فعلا يفهمه الجمهور ويكون له تأثيره الفائق فى نفسه .

فاذا كانت مقدمتك المنطقية هى : « ان الغيرة لاتقضى على نفسها فحسب.

بل تقضى على المحبوب أو الشيء الـذى تحب » فأنت تعرف ، أو يجب أن تعرف ، أن كل سطر من مسرحيتك ، وكل حركة تتخذها شخصياتك ، يجب أن تسير بالمقدمة قدما ، فلا تتلكأ بها أو تقف .. أو تثب. وبفرض وجـود حلول كثيرة لأى موقف من المواقف التى تنشأ ، فيجب ألا تختار شخصياتك الا تلك الحلول التى تساعد على تأييد وجهه نظرك فى مقدمتك المنطقيةفتذكر أنه فى اللحظة التى يستقر فيها قرارك على مقدمتك المنطقية تصـبح أنت وشخصياتك عبيدا لهذه المقدمة . ويجب أن تشعر كل من هذه الشخصيات شعورا عميقا أن الفعل الذى تمليه المقدمة هو الفعل الوحيد الذى يتفـق وهذه المقدمة . فضلا عن هذا يجب أن يكون الكاتب المسرحي مقتنعا اقتناعا تاما مطلقا بصـدق مقدمته وسلامتها ، والا كانت شخصيانه تكرارا شاحبا لمعتقده السطحى غير المهضوم. ثم تذكر دائما أن المسرحية ليست ــ بحال من الأحوال ــ محاكاة للحياة أو صورة منها . ولكنها جوهرها ولبابها . فيجب أن تركز كل ما هو هام فيها وتكثفه ، وكل ما هو ضرورة . وتسـتطيع أن تلمس فى الجزء الأخير من رواية « بيت دمية » كيف أن كل ما يحتمـل أن يطرأ بالبال قد استنفده المؤلف وعرضه قبل أن تهجر نورا زوجهـا ، حتى لو أنك لم يعجبك قرار نوراالأخير ، فانك تفهمه .. تفهم أن نورا ، من وجهة نظرها هى ، لم تر مندوحة من أن تهجر زوجها .

أما حينما تحاور الشخصيات وتداور دون أن تتخـذ أى قرار ، فمما لا شك فيه أن تكون الرواية شيئا مملا ثقيل الظل . أما اذا كانت تفعل ذلك وهى فى مرحلة نموها وتطورها فلا خوف من ذلك .

والشخصية المحورية مسئولة عن النمو فى أثناء الصراع . فكن على يقين من أن شخصيتك المحورية شخصية لاتتخاذل ولا تلين ، ولايمكن أن تساوم أو ترضى بأنصاف الحلول ، بل هى لن يمكنها ذلك ولن ترضى به . وهـذه هى شخصيات هاملت ، وكروجستاد ، ولاڤينيا ، وماكبث ، وياجو ، وماندرز

(فى الأشباح) والأطباء «فى جاك الأصفر» Yellow Jack ([1]) .. كل هذه الشخصيات المحورية شخصيات لا تتخاذل ولا تلين ولا تعرف المساومة ولا تخطر لها المصالحة والحلول الوسط فى بال . واذا رأيت مسرحيتك تثب أو تصبح راكدة ساكنة فانتظر فقد تكون وحدة الاضداد فيها غير متينة البنيان. والمهم هو أن تكون الرابطة بين الشخصيات رابطة لا يمكن أن تتحطم ، الا اذا تغيرت سجية من سجايا شخصياتك ، أو خصيصة من الخصائص التى يتميز بها أحد الأشخاص ، أو أن يكون الموت نفسه هو الذى حطمها .

ولكن لنعد الى نورا من جديد ، لنرى أن نورا هذه كانت تقترب من الذروة خطوة فخطوة ، وانها حينما وصلت الى الذروة شرعت تبنى فوقها حتى وصلت الى ذروة أخرى ، وأنها كانت تبنى هذه المرة على مستوى أعلى. ثم هى لا تكتفى بذلك ، بل هى تبعد ، ولا تنى عن العلو والنضال باستمرار، وهى فى أثناء ذلك تمهد الطريق وتكشفه حتى تصل الى هدفها النهائى ــ ذلك الهدف الذى كانت المقدمة المنطقية تتضمنه وتشتمل عليه .

والآن .. قد يكون من الخير أن تقرأ الأصل لتكون عنه فكرتك. ونرجو أن ننبه هنا الى أننا قد وضعنا خطوطا تحت العبارات التى استشهدنا بها على الصراع الواثب فيما تقدم .

(١) جاك الأصفر للكاتبين المسرحيين الأمريكيين سدنى هواردوبول دى كروف P. De Kruif درامة فى ثلاثة فصول ــ وهى عرض تاريخى طبى للكفاح فى سبيل عزل ميكروب التيفود ، وهو الكفاح الذى انتهى بالدكتور ريد Reed الى اكتشاف ميكروب الحمى الصفراء فى كوبا واكتشاف حامل الميكروب الذى اتضح انه البعوضة الصفراء والرواية تقوم على فصل من فصول كتاب Microbe Hunters لبول دى كروف وقد نجح الكاتبان ايما نجاح فى نقل هذا الموضوع الى المسرح . وظهرت ــ عبقرية سدنى هوارد فى تناوله للموضوع . وكيف ان تضحية ارواح الدكاترة كارول ولوزير واجرامونت قد اثارت فى امريكا تلك الشجاعة الأدبية اللازمة لاقتحام هذه الميادين العلمية مهما كان الخطر فى اقتحامها ــ والى جانب الروح الفدائى الذى ابداه هؤلاء الدكاترة لاننس روح الفداء الذى اظهره جنود الجيش الامريكى فى التطوع لاجراء التجارب عليهم كانهم فيران التجارب الطبية مما كانت نتيجته التغلب على المرض ــ وانقاذ البشرية منه (د • خ)

الخادمة : (فى ملابس بسيطة تأتى نحو الباب) خطاب لسيدتى .
هالمر : أعطينى اياه . (يتناول الخطاب ويغلق الباب) أجل . انه منـــه. انك ان تقرئيه .. سوف اقرأه أنا .. بنفسى .
نورا : لا بأس . اقرأه .
هالمر : (يقف بالقرب من المصباح) لا أكاد أجد من الشجاعة ما يساعدنى على قراءته . انه قد يعنى أن يحل الخراب بى وبك .. بكلينا .. كلا .. يجب أن أعرف . (يفض الظرف ويفتح الخطاب ثم يمر بعينيه على أسطر قليلة ، ويلقى نظرة على ورقة مرفقة ، ثم يرسل صـــيحة من الفرح) نورا (نورا تنظر اليـــه مستفسرة) نورا ! كلا .. يجب أن اقرأه مرة أخـــرى أجل .. انه صحيح ! لقد نجوت . نورا .. انى نجوت !.
نورا : وأنا ؟
هالمر : وأنت كذلك .. هذا أمر طبيعى .. لقد نجونا كلانا . أنت وأنا . انظرى . انه يرد اليك وثيقتك . وهو يأسف ويعتذر ويقول انـــه قد حدث تبدل ســـعيد فى حياته ـــ ولكن ما لنا ولما يقول ! لقـــد نجونا ! نورا.. لن يستطيع أحد ان يمسك بأذى ! أوه .. نورا ، نورا . ولكن لا .. فيجب أولا أن أقضى على هذه الاشياء الكريهة الملعونة (يلقى نظرة على الوثيقة) كلا . كلا .. لن أنظر اليها .. ان هذا الموضوع بحذافيره لن يكون الا حلما .. حلما كريها فحسب بالقياس الى (يمزق الوثيقة والخطابين ثم يلقى بالجميع فى نار الموقد .. ويظل ناظرا اليها حتى تحترق) انتهى كل شىء .. لم يبق لها أثر فى الوجود .. انه يقول انك لابد .. منذ ليلة عيد الميلاد .. لابد أن هذه الأيام الثلاثة كانت أياما مرعبة بالقياس اليك يانورا !.

نورا : لقد كنت أخوض معركة مريرة هذه الأيام الثلاثة !.

هالمر : وكنت تقاسين آلاما مبرحة ، ولم تكونى ترين طريقا للخلاص منها الا .. ولكن لا .. يجب ألا نستعيد ذكرى هذه المخاوف، والآلام المزعجة . بل يجب أن نصيح من الفرح دائما ، ولا نقول : « لقد انتهى كل شيء..لقد انتهى كل شيء » اصغى الى يانورا .. الظاهر أنك لا تصدقين أن كل شيء قد انتهى ! ــ ما هذا. ماذلك الوجه الجامد العابس المقطب ؟ آه يانورا الصغيرة العزيزة انى فاهم تماما .. الظاهر أنك لم تدركى بعد أننى قد صفحت عنك . ولكن ثقى من ذاك يا نورا لقد صفحت ، وأقسم لك . لقد غفرت لك .. وأغضيت عن كل شيء .. أنا أعرف أن الذى فعلته.. قد فعلته بدافع محبتك لى.

نورا : هذا صحيح .

هالمر : لقد أحببتنى كما ينبغى للزوجة أن تحب زوجها .. والذى ينقصك هو أنك لم تحصلى على قدر كاف من المعرفة تزنين به الطريقة التى لجأت اليها . ولكن هل تظنين أن مقدارك عندى قد نقص ياعزيزتى ، لانك لاتعرفين كيف تتصرفين حينما يعرضك التصرف للمسئولية ؟ لا . لا .. يجب أن تجعلى اعتمادك فى هذا على ، وسـوف أمحضك النصـيحة وآخذ بيديك . اننى ما استحققت أن أكون رجلا ان لم تسبغ عليك نقطة الضعف هذه أضعاف محاسنك فى نظرى . وعليك أن تنسى كل ما وجهته اليك من خشن الكلام منذ لحظة وأنا مشدوه مذعور حينما كنت أظن أن كل شيء سوف يحطمنى ويقوض بنيانى . لقد صفحت عنك يانورا.. وأقسم لك أننى غفرت وتغاضيت.

نورا : شكرا لك هذا الصفح (وتخرج من الباب الى جهة اليمين)

هالمر : كلا .. لا تخرجى (وتظل فى الداخل) ماذا عساك تصنعين هنا ؟.

نورا : (من الداخل) أخلع ملابسى التنكرية .. ملابس الخداع !

هالمر : (وهو واقف عند الباب المفتوح) لا بأس اخلعيها أرجوك ، وحاولى

أن تهدئى روعك وعودى ثانية الى طمأنينة النفس وهدوء القلب ياعصفورتى الصغيرة المذعورة . كونى خلية البال ولا تفكرى فى شىء مطلقا . ان لى جناحين رحبين يمكنهما أن يظلاك (يمشى جيئة وذهابا بالقرب من الباب) ألا ما أظرف بيتنا وأملأه بالمحبة وراحـــة النفس ! نورا . ان ها هنا مأواك وملجأك . هنا سوف أحميك كما لو كنت حمامة أنقذتها من مخالب صقر كان يطاردها . ولسوف أرد السلام والطمأنينة الى فؤادك المسكين الذى يدق ويخفق .. ثقى ياحبيبتى نورا أن الطمأنينة سوف ترتد اليه قليلا قليلا .. ولن يأتى صباح الغد حتىتكون نظرتك الى ماحدث قدتبدلت تماما ، ويكون كل شىء قد عاد الى ماكان عليه من قبل . لن يمضى طويل وقت حتىتتأكدى أننى قد غفرت لك . وتلمسى أنت هذا بنفسك . وهل يمكن أن يدور بخلدك أنه يعقل أن أتخلى عنك أو أن أعنف عليك ؟ انك ليس عندك فكرة مطلقا عما هو قلب الرجل الصادق يانورا . ان الرجل ليشعر بشىء فيه حلاوة لا يمكن وصفها ، وفيه رضا لا يمكن تصوره ، حينما يدرك أنه قد غفر لزوجته وعفا عنها ــ وصفح صفحا جميلا ومن صميم قلبه . انه يبدو كأنما هذا الصفحقد جعلها ملكه ، كما كانت الحال من قبل ، ولكن لا مرة واحدة .. انهيكون كأنما وهبها حياة جديدة ان صح هذا التعبير ، وأنها قد أصبحت بطريقة من الطرق ، طفلته كما هى زوجته . وذلك هو ما سوف تكونين لى بعـــد هذا يا حبيبتى الصغيرة الضعيفة المذعورة . لا يساورك أى قلق على أى شىء يانورا ... وما عليك الا أن تكونى صريحة ولا تخفى عنى شيئا ، وسترين أننى سوف أكون ارادتك ووجدانك منذ اليوم ــ ما هذا ؟ ألم تذهبى الى فراشك ؟ هل غيرت ملابسك ؟

نورا (وهى بملابس الخروج) : أجل ياتورفولد .. لقد خلعت ملابسى التنكرية الآن .

هالمر : ولكن لماذا .. ونحن فى ساعة متأخرة من الليل كما ترين ؟

نورا : لأننى سوف لا أنام هذه الليلة .

هالمر : ولكن .. ياعزيزتى نورا ...

نورا : (ناظرة فى ساعتها) ان الساعة ليست متأخرة جـدا . اجلس هنا ياتور فولد . ان ثمة كلاما كثيرا يجب أن يقـوله كل منا لأخيه (تجلس عند أحد طرفى النضد) .

هالمر : نورا .. ما هذا الوجه الصارم العابس المقطب ؟

نورا : اجلس .. فلدى حديث يستغرق بعض الوقت .. ولا بد أن أقوله لك.

هالمر : (يجلس فى الطرف الآخر من المنضدة) انك تزعجيننى يانورا .. وأنا لا أفهمك

نورا : كلا .. وهذا هو الموضوع بالضبط . انك لا تفهمنى ، وأنا أيضا. لم يحدث أننى فهمتك قبل هذه الليلة .. كلا .. كلا .. كلا ياعزيزى .. يجب ألا تقاطعنى.. يجب أن تصغى فقط الى ما أقول . تورفولد .. ان هذه تصفية الحساب الذى بيننا

هالمر : وماذا تقصدين بذلك ؟

نورا : (بعد فترة من الصمت) أليس ثمة شىء يبدو لك غريبا فى جلستنا على هذه الصورة ؟

هالمر : وما ذاك ؟

نورا : لقد مضى على زواجنا الآن ثمانى سنوات .. فهل لا تذكر أن هذه هى أول مرة نجلس فيها .. أنا وأنت .. أنا الزوجة وأنت الزوج .. لكى نتحدث حديثا جديا ؟

هالمر : وما معنى جدى هذه ؟

نورا : اننا طوال هذه السنين الثمانى ــ بل قبل هذا ــ ومنذ أن تعارفنا،

لم يحدث أن تبادلنا كلمة واحدة فى موضوع جدى .

هالمر : وهل كان يجمل بى ان أظل على الدوام أحدثك عن متاعبى التى لم يكن فى طوقك أن تساعدينى فى حمل أعبائها ؟

نورا : أنا لا أتحدث عن شئون العمل . انما أعنى أننا لم يسبق لنا قط أن جلسنا جلسة جادة نفكر فيها فى موضوع ما ونحاول تفهمه وبحثه .

هالمر : ولكن .. يانورا العزيزة .. ماذا كان يفيدك هذا ؟

نورا : هذا هو ما أعنيه بالضبط . انك لم تفهمنى يوما ما .. لقد ظلمتمونى ظلما صارخا ياتورڤولد ــ ظلمنى أبى أول الأمر .. ثم ظلمتنى أنت بعد ذلك.

هالمر : ماذا .. كلانا ظلمناك ؟ كلانا ؟ نحن الذين احببناك أكثر مما أحببنا أى شىء فى الوجود .

نورا : (هازة رأسها) انك لم تحبنى قط . وكل ما كنت تحسب أنه يسرك أن تكون واقعا فى غرامى .

هالمر : نورا .. ما هذا الذى أسمعك تقولين ؟

نورا : هــذا هو الحق .. كل الحق .. ياتورڤولد .. اننى عندما كنت فى بيتنا .. مع أبى.. كان من عادته أن يقول لى رأيه فى كل شىء.. وكانت آرائى لهذا السبب نسخة طبق الأصل من آرائه .. وكنت اذا خالفته فى رأى من تلك الآراء أخفيت ذلك عنه لأنه كان يضيق بذلك .. لقد كان يسمينى طفلته الدمية .. وكان يلاعبنى تماما كما كنت ألاعب دماى .. وعرائسى .. فلما جئت لاعيش معك ..

هالمر : أى تعبير هذا الذى تعبرين به عن زواجنا ؟

نورا : (غير مهتمة) أعنى أننى قد انتقلت ــ مجرد انتقال ــ من بيت أبى الى بيتك . وقد رتبت كل شىء فى هذا المنزل وفقا لمزاجك أنت وبحسب ذوقك أنت ، ومن هنا انتقل الى مزاجك أنت كما هو .. فأصبح مزاجك هو مزاجى ، وذوقك هو ذوقى . وبالأحرى كنت أتظاهر بان ما تحبه أنت هو

ما أحبه أنا .. وكنت فى حيرة دائما من أمر هذا الشىء أو ذاك .. ماذاعساك تفضل .. كى أفضله معك . وأنا الآن حينما أتذكر هذا كله .. وأسترجع ما كان من ماضينا ، بدا لى أننى كنت أعيش معك . هنا ــ كامرأة بائسة .. غلبانة .. لا حل لها ولا ربط .. من يدها لفمها .. كما يقولون . .. لقد كان وجودى كله هنا ، وحياتى كلها هنا لا لشىء الا لاختراع الحيل وتلفيقها من أجلك ياتورفولد .. اختراع الوسائل التى توافق هواك .. وتجعلك ترضى وكنت أنت تعرف هذا وتفرح به ، وتفضله .. لقد ارتكبت أنت وأبى .. جرما عظيما فى حقى .. انها حياتك أنت اذا كنت أنا لم انتفع بحياتى .

هالمر : يالك من امرأة غير معقولة وناكرة للجميل يانورا . ألم تكونى سعيدة هنا ؟

نورا : كلا .. لم أكن سعيدة قط .. لقد كنت أزعم أننى سعيدة .. اما الحقيقة فما شعرت بالسعادة أبدا .

هالمر : لم تكونى سعيدة !

نورا : لم أكن سعيدة .. وان كنت أبدو مرحة .. وقد كنت أنت شديد العطف على .. هذا صحيح .. الا أن بيتنا لم يكن يوما بالقياس الى الا ملعبا ودار لهو .. لقد كنت زوجتك الدمية كما كنت لعبة أبى فى دار أبى . والظريف هنا أن أولادنا كانوا لعبى أيضا .. لقد كنت أعد لعبك معى هزلا ولهوا عقيما . تماما كماكان أبنائى يعدون لعبى معهم .. وهذا هو ماكان زواجنا ياتورفولد .

هالمر : ان فيما تقولين شيئا من الصدق .. لكنك تبالغين فيه وتخرجين به عن حقيقته فيبدو لك كما تتصورين .. ولكن هذا كله سيتبدل فى المستقبل .. فلقد انتهى زمن اللعب وسيبدأ زمن الدرس .

نورا : دروس من ؟ دروسى أم دروس الأطفال ؟

هالمر : كليكما .. دروسك ودروس الأطفال يا نوراى العزيزة

نورا : واأسفاه ياتورفولد . انك لست أنت الرجل الذى يصلح لتعليمى كى أصبح زوجة لائقة بك

هالمر : وتستطيعين أن تقولى ذلك

نورا : ثم أنا — كيف أكون فى نظرك صالحة لتربية الأولاد ؟

هالمر : نورا

نورا : ألم تقل أنت ذلك منذ برهة قصيرة؟ ألم تقل انك لا تجرؤ على أن تعهد الى بتربيتهم ؟

هالمر : قلت هذا فى لحظة غضب . فلماذا تهتمين بهذا الكلام على الاطلاق ؟

نورا : بل لقد كنت على حق فيما قلته.. كل الحق .. اننى لا أصلح أبدا لهذه المهمة. ان هذا عمل لابد أن أمر به أنا أولا.. لابد أن أحاول وأربى نفسى ولست.. أنت الرجل الذى يصلح لمعاونتى فى ذلك . ولا بد لى من أن أقوم أنا بذلك.. وهذا هو السبب فى أننى سوف أتركك الآن .

هالمر (واقفا) : ماذا تقولين ؟

نورا : يجب أن أعتمد فى هذا على نفسى . يجب أن أقف وحدى اذا كان لى أن أفهم نفسى وكل شىء من أمور حياتى . فهــذا هو السبب الذى من أجله لم أعد استطيع البقاء معك أكثر مما فعلت .

هالمر : نورا .. نورا ..

نورا : اننى منصرفة من هنا الآن .. فى الحال .. وأنا لا أشك فى أن كرستين سوف تقبل ايوائى عندها بقية هذه الليلة .

هالمر : انك لست فى كامل عقلك .. أنا لا أسمح لك .. اننى أمنعك.

نورا : لم يعد ثمة فائدة فى أن تمنعنى من شىء بعد . وسآخذ معى كل ماهو لى هنا . لن آخذ شيئا هو لك .. لا الآن ، ولا فيما بعد.

هالمر : يا لهذا من جنون .

نورا : وسأعود الى بلدى غدا .. أعنى بلدنا القديم .. ولن يكون أسهل

على من أن أجد عملا أقوم به هناك .

هالمر : أيتها المرأة البلهاء المغمضة العينين .

نورا : لك حق ياتورڤولد .. بلهاء !. ولهذا يجب أن أسعى لأحصل على شيء من العقل .

هالمر : تهجرين بيتك وزوجك .. وأبناءك ، ولا تفكرين فيما سوف يقوله النـــاس .

نورا : لا يهمنى ذلك على الاطلاق . وكل الذى أعرفه أن هذا شيء ضرورى لى ..

هالمر : هذا عمل جنونى .. اقدامك هكذا على اهمال أشد واجباتك قداسة.

نورا : وماهى أشد واجباتى قداســة فى نظرك ؟

هالمر : وهل أنت فى حاجة لأن أذكرها لك ؟ أليست هى واجبـاتك نحو زوجك ونحو أبنائك ؟

نورا : ان ثمة واجبات أخرى لا تقل عن هذه قداسة .

هالمر : لا أظن أن ثمة واجبات تعدل هذه الواجبات ، والا فما هى ؟

نورا : واجباتى نحو نفسى .

هالمر : قبل كل شيء آخر .. تذكرى أنك زوجة .. و .. أم

نورا : لم أعد أومن بهذا بعد. والذى أومن به منذ الآن هو أننى آدمية.. كائن بشرى له عقـــل .. وفيه تفكير .. مثلك تماما — أو .. على الأقـــل. يجب أن أحاول أن أكون كذلك .. وأنا أعلم تمام العلم ياتورڤولد أن معظم الناس قد يظنون أنك على حق .. وأن الآراء التى من قبيل آرائى لا وجود لها الا فى الكتب ولكننى لم أعد أستطيع قط أن أقنع نفسى بما يقوله الناس، أو بما يوجد فى الكتب ولا بد لى من التفكير فى كل شيء لنفسى ..ومحاولة فهم الأمور جميعا على حقيقتها .

هالمر : الا تستطيعين أن تفهمى مكانك فى بيتك أنت ؟ أليس لك مرشد

يمكنك أن تعتمدى عليه فى مثل هذه الأمور كهذا المرشد ؟ أليس لك دين ؟

نورا : أخشى ياتورفولد ألا أعرف بالضبط ما هو الدين ؟

هالمر : ماذا تقولين ؟

نورا : انى لا أعرف من أمر الدين الا ما قاله لىالقس حينما ذهبوا بى لتثبيت عمادى . لقد قال لى ان الدين هو ذاك وهذا وذلك .. وحينما أذهب من‌هنا .. وأخلو الى نفسى .. فلسوف أنظر فى هذه الأمور أيضا .. سأنظر فيما اذا كان ما قاله القس صحيحا أو غير صحيح.. أو .. على الأقل‌اذا ماكان يصلح لى .

هالمر : هذا ما لم‌يسمع به أحد عن‌فتاة فى مثل سنك . ولكن.. اذا كان الدين لا يستطيع أن يهديك الصراط المستقيم.. فأتيحى لى الفرصة‌كى أهديك وأوقظ ضميرك . انى أحسب أن لديك بقية من التمييز .. أو .. أجيبينى ان لم يكن لديك شىء من ذلك .

نورا : أؤكد لك ياتورفولد أن هذا سؤال ليس من السهل الاجابة عليه.. وأنا فى الواقع لا علم لى . وهذا أمر يحيرنى ويربكنى والـذى أعرفه أننى وأنت ننظر اليه نظرة مختلفة تمام الاختلاف . وقد أدركت أيضا أن القانون شىء يختلف تماما مما كنت أعرف ، الا أننى وجدت أن من المستحيل أن أقتنع بأن قانونكم هذا شىء صحيح أو سليم ، فوفقا لهذا القانون العجيب لايجوز للمرأة الاستغناء عن والدها العجوز المحتضر ، أو انقاذ حياة زوجها المريض المشفى على الموت . وهذا شىء لا يمكننى اعتقاده أو التسليم به .

هالمر : انك تتحدثين كما لو كنت طفلة . وأنت لا تفهمين ظروف الدنيا التى تعيشين فيها

نورا : كلا .. أنا لا أفهم من ذلك شيئا ، ولكنى سأحاول فهمها منذ اليوم . انى سأنظر اذا كان فى وسعى أن أعرف من منا يمشى على هدى أو على ضلال مبين .. دنياكم هذه .. أم .. أنا .

هالمر : انك مريضة يانورا . انك تخطرفين . انى أكاد أظنك فى غير عقلك .

نورا : بالعكس .. فأنا ما شعرت بأننى فى كمال عقلى وتمام وعيى كهذه الليلة .

هالمر : وهل من كمال العقل وتمام الوعى أن تهجرى زوجك وأولادك ؟

نورا : طبعا .. وأؤكد لك .

هالمر : اذن .. فليس لهذا الا تفسير واحد .

نورا : ما هو ؟

هالمر : هو أنك لم تعودى تحبيننى .

نورا : كلا .. هذا هو الواقع بالضبط .

هالمر : نورا .. وتستطيعين أن تقوليها .

نورا : أقولها .. وان كان قولها يؤلمنى ألما فظيعا ياتورفولد .. لأنك كنت دائما شديد العطف على .. لكن ما العمل .. وانا لم أعد أطيق .. ولم أعد أحمل لك أى أثارة من الحب .

هالمر : (مستعيدا رباطة جأشه) وهل هذا اعتقاد سليم وعن يقين أيضا ؟

نورا : أجل ، سليم كل السلامة .. وهو اليقين بعينه.. وهذا هو السبب فى أننى لن البث هنا أكثر مما فعلت .

هالمر : وهل تستطيعين أن تقولى لى ماذا صنعت حتى أستحق به أن أفقد حبك ؟

نورا : طبعا .. أستطيع أن أقول لك . لقد كان هذا الليلة . وذلك عندمالم تحصل المعجزة . عند ذلك لمست أنك لم تكن الرجل الذى كنت أظن .

هالمر : كونى صريحة أكثر .. ودعى هذا الغموض ... أنا أفهمك .

نورا : لقد انتظرت على أحر من الجمر طوال ثمانى سنوات وأنا لا أدرى.. ثم عرفت معرفة أكيدة أن المعجزات لا تحدث كل يوم .. ثم حدث لى هذا الهم المفاجىء ، فعرفت أن المعجزة سوف تحدث آخر الأمر .. وعند ما كان

خطاب كروجستاد مستقرا فى صندوق بريدنا لم يساورنى الشك مطلقا فى أنك سوف تتقبل تحدى هذا الرجل، وأنك سوف تقول له: اذهب وانشر الموضوع بحذافيره على العالم أجمع . ولما حدث ..

هالمر : نعم .. ماذاحدث اذن ؟.. عندما عرضت زوجتى للعار والفضيحة ..

نورا : عندما حدث هـذا كنت على يقـين تام من أنك سـوف تتقدم وتحمل العبء بأجمعه على عاتقك، ثم تقول: انى أنا المذنب.. أنا صنعت هذا !

هالمر : نورا ..!

نورا : أتظن أننى لو كنت مكانك لما قبلت أن أتحمل هذه التضحية فى سبيلك ؟ كلا بالطبع . ولكن ماذا كان يمكن أن تسـاوى تعهداتى بجانب تعهداتك ؟ هذه هى « المعجزة » التى طالما كنت أتمناها وأخشاها .. والتى كانت تمنع هذا الذى فكرت فيه من قتل نفسى .

هالمر : اننى أرضى أن أصل الليل بالنهار ، راضيا مسرورا ، فى العمل من أجلك يانورا ــ وأن أتحمل الآلام والفاقة فى سبيلك .. ولكنى لا أحسب أن فى الدنيا أحدا يقبل أن يضحى بشرفه فى سبيل من يحب .

نورا : ان هذا الذى تخشاه شىء أقدمت عليه مئات الآلاف من النساء .

هالمر : أوه .. انك تتكلمين وتفكرين بفكر الأطفال عديمى الاكتراث .

نورا : ربما .. لكنك أنت لاتتكلم ولا تفكر كمـا يتكلم الرجل الذى كنت أتمنى .. انك بمجرد أن زالت مخاوفك ــ وهى لم تكن مخاوف لمـا كان يتهددنى أنا .. ولكن لما كان يحدث لك أنت ــ أقول عندما انتهى كل شىء ، فيما يتعلق بك أنت ، عادت الأمور الى مجاريها تماما .. وكأنما لم يحدث شىء . وسرعان ما عادت نظرتك السابقة الى .. فأصبحت كما كنت قبرتك الصغيرة .. لعبتك التى ستعاملها فيما يلى من الأيام معاملة رقيقـة وبمنتهى العناية .. خوفا عليها من أن تنشرخ .. أو تنكسر لأنهـا فى نظرك هشة ولا تحتمل اللمس (واقفة) تورفولد .. عند ذلك فقط فطنت الى أننى

كنت طوال هذه السنين الثمانى أعيش مع رجل غريب عنى . والعجب أننى ولدت لهذا الرجل الغريب ثلاثة أطفال ! وا أسفاه ! اننى لاأطيق التفكير فى ذلك ولا أتصوره ! انه يكاد يذيب نفسى ويفتت كبدى .

هالمر (مكتئبا) : فهمت فهمت .. لقد حدثت هوة كبيرة بيننا .. وأنا لاأنكر هذا .. ولكن يانورا .. ألا يمكن سد هذه الهوة ؟.

نورا : اننى بحالتى التى أنا فيها الآن .. لست لك بزوجة .

هالمر : اننى يمكننى أن أصبح رجلا آخر .

نورا : ربما .. ولكن بشرط أن تنصرف عنك لعبتك .

هالمر : ولكن الفراق .. فراقى عنك .. كلا كلا يانورا .. أنا لاأستطيع التفكير فى هذه المشكلة .

نورا (خارجة من الباب الأيمن) : وهذا هو مايحتم هذا الفراق ويجعله أمرا لامفر منه . (تعود حاملة معطفها وقبعتها وفى يدها حقيبة صغيرة تضعها على كرسى بجوار المنضدة)

هالمر : نورا .. نورا .. لايمكنك أن تخرجى الآن... انتظرى حتى غد .

نورا (وهى تلبس معطفها) : لايمكننى قضاء الليل فى منزل رجل غريب .

هالمر : ولكن .. ألا يمكننا أن نعيش هنا كأخ وأخت ؟.

نورا (وهى تلبس قبعتها) انك تعرف تماما أن هـــذا لايمكن أن يدوم طويلا (تلف الشال حولها) وداعا ياتورفولد .. اننى لن أرى الصغار ، وأنا على يقين من أنهم فى أيد أحسن من يدى .. اذ أننى بحالتى التى أنا عليها الآن لا يمكن أن أكون ذات فائدة لهم .

هالمر : ولكن قد يأتى اليوم يانورا ... اليوم الذى ..

نورا : ومن يدرينى ؟. اننى ليس لدى أى فكرة عما سوف أصير اليه .

هالمر : لكنك زوجتى مهما يكن من أمرك .

نورا : اسمع ياتورفولد .. لقد سمعت أن المرأة حينما تهجر بيت زوجها ،

كما أنا صانعة الآن .. يكون هو حرا من كل حق لها قبله .. ومهما يكن .. فانى أعفيك من كل حق .. ولك ألا تشعر نحوى بأى قيد أو مسـئولية .. كما سيكون هذا هو شأنى .

يجب أن يكون فراقنـا حرا من كل قيد ، وعلى قدم المسـاواة .. وعلى فكرة .. اليك هذا الخاتم .. أعطنى خاتمى .

هالمر : وهذا أيضا ؟.

نورا : وهذا أيضا .

هالمر : ها هو ذا .

نورا : حسن . والآن .. انتهى كل شىء .. لقد وضعت المفاتيح هنا .. والخدم يعرفون كل شىء فى المنزل ـ أحسن مما كنت أعرف أنا . وغدا .. بعد أن أكون قد تركت كرستين .. ستأتى الى هنا لتحزم كل شىء أحضرته معى من عند أبى .. وستشحن لى هذه الأشياء .

هالمر : يعنى .. انتهى كل شىء .. كل شىء . ولن تفكرى فى مرة أخرى ؟.

نورا : مبلغ علمى أننى سوف أفكر فيك وفى الأطفال تفكيرا كثيرا .. وفى هذا المنزل أيضا .

هالمر : وهل أكتب اليك يانورا ؟.

نورا : أبدا أبدا .. يجب ألا تفعل .

هالمر : ولكن على الأقل .. اسمحى لى بأن أرسل اليك ...

نورا : لاشىء .. لاشىء ..

هالمر : اسمحى لى بأن أساعدك اذا احتجت .

نورا : كلا .. فلا يمكن أن آخذ شيئا من رجل غريب .

هالمر : نورا .. ألم يعد يمكن أن أكون لك الا رجلا غريبا ؟.

نورا (وهى تتناول حقيبتهـا) : آه ياتورفولد .. من يدرى ؟.. فقـد يحدث أعجب ماكان يتوقعه الانسان .

هالمر : وماعسى أن يكون هذا الشيء ؟..

نورا : هو أن يكون كل منا قد تغير .. تغير تغيرا تاما بحيث ... أوه ... ياتورفولد .. اننى لم أعد أومن بعد بحدوث المعجزات .

هالمر : ولكنى لن أنفك أومن بذلك .. خبرينى .. تغير تغيرا تاما بحيث ماذا ؟..

نورا : بحيث يمكن أن تكون حياتنا مع بعضنا حياة زوجية حقيقية . وداعا. (تخرج من باب الصالة) .

هالمر (يتهاوى على مقعد عند الباب ويغطى وجهه بيديه) نورا .. نورا (ينظر حوله ثم يقف) فراغ ! لقد ذهبت (اشراقة من الأمل تلمع فى قلبه) أعجب العجائب وأعظم المعجزات (يسمع باب المنزل وهو ينغلق من بعيد .. من تحت) ..

ستار

والآن فاقرأ الصراع الواثب الذى قدمناه لك مرة أخرى ، فان مما يستحق الاهتمام أن ننظر فى الطريقة التى يمكن بواسطتها أن يتسبب استبعادنا لحسن التنقل فى جعل الصراع الصاعد صراعا واثبا .

— ٥ —

الصراع الصاعد ــ « المتدرج »

الصراع الصاعد ــ أى المتدرج ــ هو نتيجة لمقدمة منطقية واضحة محددة، ولشخصيات متناسقة تناسقا بديعا اكتملت لها أبعادها الثلاثة ؛ وقامت بينها الوحدة على أساس قويم ثابت .

فمقدمة : هدا جابلر Hedda Gabler الكاتب ابسن هى « الأنانية المنتفخة .. أى العجب بالذات ــ تقضى على نفسها.» فهذا جابلر تقتل نفسها فى آخر هذه الرواية لأنها لغباوتها وعدم تبصرها تقع فى الشرك الذى صنعته بيديها .

ونحن نلاحظ عند افتتاح الرواية أن تسمان وزوجته هدا جابلر قد عادا من شهر عسلهما فى الليلة السالفة ، ولا تكاد شمس الغد تبزغ حتى تصل مس تسمان ــ العمة التى كان يعيش تسمان معها ــ لترى ان كان كل شىء يسير على ما يرام . لقد كانت هى وأختها المريضة طريحة الفراش قد رهنتا معاشهما السنوى الصغير ليكفلا بيتا للزوجين الحديثى عهد بالزواج . وكانت مس تسمان تنظر الى تسمان نظرتها الى ابنها . كما كان هو يعـدها أما له ... وأبا أيضا !

تسمان : ما شاء الله ! يالها من قبعة فاخرة تلك القبعة التى كنت تلبسينها (القبعة فى يده وهو ينظر اليها من جميع جوانبها)

مس ت : لقد اشتريتها على حساب هدا

تسمان : على حساب هدا ؟ وكيف ؟

مس ت : نعم، حتى لاتخجل هدا منى اذا تصادف أنخرجنا معا (يضع تسمان القبعة . ولا يكاد ، حتى تدخل هدا . انها فتاة سريعة الغضب. مس تسمان تعطى تسمان حزمة)

تسمان : بالله هل ادخرتهما لى حقا ياعمة جوليا ؟ هدا . أليس هذا شيئا مؤثرا ؟

هدا : وما ذاك ياتسمان ؟

تسمان : شبشبى (١) : خفاى القديمان العزيزان

هدا : شيء مؤثر حقا ! لطالما سمعتك تتحدث عنهما ونحن بالخارج .

تسمان : أجل . لقد كنت فى شدة الحاجة اليهما (يتجه نحوها) والآن أنظرى اليهما ياهدا .

هدا (تتجه نحو الموقد) : شكرا .. فى الواقع هذا شيء لا يهمنى .

تسمان : (وهو يتبعها) خذى بالك أرجوك . ان العمة رينا ، بالرغم من مرضها . هى التى طرزتهما لى . أوه .. انك لا تعرفين كم تثيران عندى من الذكريات .

هدا : (بالقرب من المنضدة) هذا أمر لا يهمنى .

مس ت : طبعا هذا أمر لا يهم هدا ياجورج .

تسمان : حسن .. لكنها لما كانت اصبحت واحدة من العائلة ف ..

هدا : (مقاطعة) اننا لن نجارى هذه الخادمة أبدا ياتسمان (كانت الخادمة قد تبنت تسمان بالفعل وكانت تحنو عليه كأمه) .

مس ت : لا تجاروا برتا ؟

تسمان : (لهدا) لماذا ياعزيزتى ؟ ما الذى وضع هذه الفكرة فى رأسك ؟

هدا : (مشيرة باصبعها) انظر هنا .. لقد تركت قبعتها مطروحة على أحد الكراسى .

تسمان : (فى انذهال وذعر ــ يسقط الخفين على الأرض) لماذا ياهدا ؟

هدا : تصور .. اذا دخل أحد ولاحظ هذا

---

(١) الشبشب هو بالعربية الفصحى الكوث بسكون الواو ، وهى كلمة غير حية ولا مسرحية . (د . خ)

تسمان : ولكن ياهدا ــ ان هذه قبعة العمة جوليا

هدا : صحيح ؟

مس ت : (وهى تتناول القبعة) أجل .. صحيح .. انها قبعتى .. وأكثر من هذا .. انها ليست قديمة يامدام هدا .

هدا : فى الواقع أنا لم أدقق النظر فيها يامس تسمان .

مس ت : (وهى تحزم القبعة) أرجو أن أقــول ان هــذه هى أول مرة ألبسها ــ أول مرة .

تسمان : وهى قبعة جميلة جدا .. فى منتهى الجمال .

مس ت : أوه ياچورج .. انها ليست بمثل هذه الدرجة (تتلفت حولها) أين شمسيتى ؟ ها هى ذى (تأخذها) انها ملكى أنا (مغمغمــة) وليست ملك برتا .

تسمان : قبعة جديدة وشمسية جديدة .. خذى بالك يا هدا ...

هدا : حاجة عظيمة حقــا .

تسمان : أجل .. أليس كذلك .. ولكن ياعمــة .. ألقى نظرة فاحصة على هدا قبل أن تذهبى ... أنظرى كم هى رائعة .

مس تسمان : ياولدى العزيزين .. وأى جديد فى هذا ؟. لقد كانت هدا رائعة دائما (تنصرف)

تسمان (متابعا) ، أجــل ولــكن هل لاحظت كل هــذه الفخامة التى تكسوها ؟. أرأيت كيف سمنت فى هذه الرحلة ؟.

هدا (وهى تعبر الغرفة) : أوه .. أرجوك كفى ثرثرة .

وعلى هذا النحو .. وقبل أن تنتهى من أول الرواية صفحات قلائل ، نكون ازاء هذه الشخصيات الثلاث الكاملة .. البالغة غاية النضج .. وكأننا كنا نعرفها من قبل .. وعلى صلة بها .. انها شخصيات حية نابضة .. بينما يحتاج المؤلف فى مسرحية فرحة العبيط Idiot's Delight الى فصلين ونصف

الفصل لكى يجمع بين شخصيتى روايته الرئيسيتين ، وليجعلهما تتحديان عالما بأجمعه .. عالما معاديا .. فى المشهد الختامى من الرواية .

فلماذا ياترى كان أول مانشب فى مسرحية هدا جابلر هو هذا الصراع الصاعد المتدرج اللطيف ؟. السبب فى ذلك هو وحدة الأضداد ، ثم هـذه الشخصيات البديعة التكوين التى يدين أصحابها باعتقادات قوية راسخة .. ان هدا تزدرى تسمان . كما تزدرى كل شىء يعجب به أو يدافع عنه . وهى تفعل هذا فى غير لين أو تراخ. وقد تزوجته لأنها رأت أنه سيكون رجلا مطواعا لن يخالف عن أمرها فى شىء ، ولن يعارض رغبة من رغباتها أبدا ، ولأنهـا سوف تستعمله لهذه المزايا التى فيه لكى يكون سلما لها ترقى فوقه الى منزلة أعلى فى الهيئة الاجتماعية . فهل ياترى تستطيع أن تفسد عليه نفسه ، وتتلف فيه روح هذا النقاء ، وتلك الأمانة المرتابة ، الدقيقة ، المتزمتة .

لعل أحدا من الكتاب المسرحيين لم يؤت موهبة ابسن فى رسم شخصيات روايته بهذه المقدرة الفائقـة ، وابراز خصائص كل شخصية فيها ، بحيث يبدو كل منها شخصية متميزة مختلفة عن غيرها اختلافا تاما ــ وهـذا كله بدون مقدمة منطقية محددة تحديدا جيدا .

ان من اليسير الوصول الى توفير التوتر فى المسرحية اذا جعلنا شخصياتها شخصيات صلبة مستمسكة بآرائها ، لاتعرف المساومة ولا تلين ، ولا تأخذ بأنصاف الحلول فى معركة حياة أو موت . ان المقدمة المنطقية يجب أن تكشف عن هدف الرواية ، أما الشخصيات المسرحية فيجب أن تنساق الى هـذا الهدف كما كان القدر يفعل فى المسرحية اليونانية تماما .

ونحن نلاحظ أن الصراع الصاعد ــ المتدرج ــ فى ملهاة طرطوف يعزى الى أورجون ــ الشخصية المحورية فى الرواية ــ والذى يثير الصراع فيها ويخلقه .. انه شخص لايلين ولا يسـاوم فى رأى يراه أو عقيدة يدين بها .. وهو يبدأ ذلك حينما يبدهنا بتصريحه التالى :

«ان طرطوف قد فصل بين روحى وبين هؤلاء ، وعلمنى ألا أشغل فؤادى بأمر من أمور هذه الحياة الدنيا .. فاذا كان لابد لى بعد اليوم من أن أرى أمى أو زوجتى أو أبنائى وهم يجودون بأرواحهم فى ساعة الموت فيجب أن أقف من هذا كله بلا ألم .. وبلا توجع » .

فأى انسان يستطيع أن يفوه بمثل هذه الأقوال جدير بأن ينشب من حوله صراعا ... وصراعا عنيفا .. وقد فعل أورجون

فكما أن استمساك هالمر بالأمانة المطلقة، وكما أن كبرياءه المدنية وتزمته فى ذلك كله هو الذى كان يدفع بمسرحية « بيت دمية » وينشب فيها معركة الصراع كذلك نجد أن تعصب أورجون لطرطوف ، ذلك التعصب المسعور الذى لا ينثنى ، واعتقاده الأعمى فى طهر طرطوف ، قد جلب عليه كل الدواهى والنكبات التى حلت به . ونحن نكرر عبارة «التعصب المسعور» ونؤكدها. لقد كان ياجو فى « عطيل » صلبا لايلين . وكذلك كانت صلابة هاملت وتشبثه ، ذلك التشبث الذى يشبه تشبث الكلاب الضارية بفريستها ، هو الذى كان يسوق هاملت ويدفعه دفعا الى نهايته المريرة . كما كانت رغبة أوديب ، تلك الرغبة المتأصلة فى أعشار قلبه لكى يعرف قاتل الملك لايوس ، هى التى جلبت عليه الفجيعة ، وأسرعت بها اليه . فأمثال هذه الشخصيات ذات الارادة الحديدية التى تأخذ بزمامها مقدمات منطقية مهضومة ومفهومة فهما جيدا .. مقدمات واضحة بارزة المعالم لايمكن الا أن ترتفع بالمسرحية الى أعلى الذرى .

ان الرواية اذا توافرت لها قوتان متنافستان مصممتان صلبتان ، لاتعرفان المساومة ، كان هذا كفيلا بأن يخلق فيها صراعا صاعدا كله بطولة وكله شهامة.

لاتصدق من يقول لك انه لاتوجد الا أنماط معينة فحسب من أنماط الصراع هى التى تتوافر فيها القيمة المسرحية والقيمة التمثيلية ، اذ كل الأنماط صالحة مادمت تتوخى أن تكون شخصياتك مستكملة أبعادها الثلاثة ،

أعنى مقوماتها الجسمانية والنفسية والاجتماعية ، وما دمت تتوخى أن تكون مقدمتك المنطقية ـ أى الفكرة الأساسية التى تقوم عليها روايتك ـ مقدمة واضحة بارزة المعالم .. وتستطيع هذه الشخصيات أن تكشف عن ذاتها عن طريق الصراع ، فتكون لها قيمتها المسرحية وتضمن لنفسها اثارة الترقب ، كما تضمن جميع المزايا التى يسميها المتشدقون مزايا « مسرحية » .

والملاحظ أن ماندرز فى مسرحية «أشباح» يعارض مسز آلفنج فى أول الأمر معارضة لينة لاتلبث أن تتحول الى صراع صاعد فى هوادة وبطء..

« ماندرز : آه .. هاهى ذى ثمرة قراءتك .. لقد حملت فاكهة شهية جنية ـ تلك المؤلفات الكريهة الهدامة الحرة التفكير » .

(يالماندرز البائس المسكين ! كم هو على حق فيما يتهم به مسز آلفنج : انه يشعر كأنما قد قال فيها آخر مايمكن أن يقال ، واذا هى قد قضى عليها لقد كان هجومه عليها لوما ودينونة .. والآن نشهد الهجوم المضـاد .. هذا الصراع المنـظم . ان اللوم وحـده لايمكن أن يتطور الى صراع اذا أقره الشخص الذى وجه اليه وقبله . أما مسز آلفنج فهى ترفض هذا اللوم وتقذف به فى وجه ماندرز) .

مسز آلفنج : انك مخطىء فيما تدعى ياصديقى . انك أنت الشخص الذى جعلنى أبدأ فى التفكير .. وأنا مدينة لك بأعظم آيات الشكر على ذلك .

(ولا عجب أن يصيح ماندرز مذعورا : « أنا ؟ . ان الهجوم المضاد يجب أن يكون أعنف من الهجوم لكيلا يكون الصراع صراعا ساكنا .. ومسز آلفنج من أجل هذا تعترف بالفعلة .. لكنها تلقى بالمسـئولية على رأس من يتهمها)

مسز آلفنج : أجل كان ذلك باجبارك اياى على الخضـوع والاستسلام لما تسميه أنت واجبى والتزاماتى .. وبالثنـاء على ماثارت عليـه نفسى من صميمها ، ووصفك له بأنه حق وعدل .. وهو ماثارت عليه ثورتها على شىء

ممقوت مشئوم .. لقد كان هذا هو مادفعني الى فحص تعاليمك فحص الناقد المدقق ، ولم أكن أريد الا أن أكشف الغطاء عن نقطة واحدة منها فحسب ، ولكنى لم أكد أكشف الغطاء عنها جميعا حتى انهار بنيانها كله من الأساس وعند ذلك فقط عرفت ان تعاليمك كانت تعاليم آلية .. وزائفة ..

(لقد أجبرته على أن يقف منها موقف المدافع . فاذا هو يتراجع قليلا .. ثم اذا هو يهاجم .. ثم يقوم بهجومه المضاد)

ماندرز : (فى لطف ولهجة عاطفية) أهذا هو كل ما صنعته فى أعنف نضال خضته فى حياتى ؟

(لقد عرضت مسز آلفنج عليه نفسها فى لحظة حرجة .. وهو يذكرها بالتضحية التى تحملها حينما رفض ماعرضته عليه .. وهذا السؤال اللطيف الناعم الذى وجهه اليها هو من باب التحدى الذى تتقبله مسز آلفنج فتقول:)

مسز آلفنج : بل أفضل أن تسميه أخزى هزيمة حلت بك فى الحياة !

وهكذا نلاحظ أن كل كلمة هنا تتقدم بالصراع وتزيده استعارا

انى اذا قلت لأى انسان انك لص .. كانت هذه دعوة الى صراع ، ولكن لاشىء أكثر من هذا . فالصراع يفتقر الى أمور أخرى غير هذه الدعوة .. وهو فى ذلك مثل حمل المرأة الذى لابد فيه من تلاقى الذكر بالأنثى لكى يتم . وقد يجيبك الرجل الذى اتهمته باللصوصية : « فتح عينيك .. وانظر من تخاطب ! » ثم لايهتم بما اتهمته به ، ولا يعيره التفاتا . ويكون بهذا كالذى أجهض المرأة الحبلى ولم يتركها لتضع حملها وتنجب طفلها .. لقد قطع عليك السبيل الى الصراع — الى المعركة . أما اذا رد عليك بمثل ماخاطبته ودعاك لصا .. كان هذا بشيرا بنشوب الصراع .

ان المسرحية ليست صورة من الحياة كما يتوهم بعضهم ، لكنها جوهرها، ومن هنا كان واجبنا فى المسرح أن نلخص الحياة ونكثفها . والناس فى الحياة يتشاجرون عاما ويتربصون آخر دون أن يحسموا سبب خلافهم ... أما فى

المسرحية فيجب تلخيص هذا وتكثيفه ، والاقتصار فيه على الجوهر .. على اللباب .. والاكتفاء بالايهام عما حدث خلال السنين من مخاصمات ، دون الاكثار من الحوار السطحى .

ومن المهم جدا أن نلاحظ أن الصراع ـ التدريجى ـ قد تم فى ملهاة طرطوف بطريقة تختلف عن الطريقة التى تم بواسطتها فى « بيت دمية » ونحن نلاحظ فى مسرحيات ابسن ، أن الصراع معناه نزال حقيقى بين الشخصيات ، بينما موليير فى طرطوف يبدأ بفئة تقف ضد فئة أخرى . فإصرار أورجون على أن يقضى على نفسه بنفسه لايمكن أن نعده صراعا .. ومع هذا فهو يحدث توترا صاعدا .. مستمرا . وهلم فلنلاحظه فيما يلى :

أورجون : ان ما أنا فاعله من تحويل جميع ثروتى اليك وتنازلى عنها لك هو فعلة من فعال الهبة التى ستتخذ اجراء قانونيا لا مطعن فيه .

(فهذا الكلام ليس هجوما فى الواقع)

طرطوف : (متراجعا) لى أنا ! أوه أيها الأخ ! كيف يمكنك أن تفكر فى هذا !

(وهذا أيضا ليس هجوما مضادا)

أورجون : عجبا .. أقول لك الحق .. ان قصتك هى التى ألقت بهذه الفكرة فى دماغى

طرطوف : قصتى أنا ؟

أورجون : أجل ـ قصتك التى رويتها لى عن أحد أصدقائك من مدينة ليون . أعنى ليموجس .. مؤكد أنت لم تنس هذا ..

طرطوف : أوه ذكرت ذكرت .. ولكن .. تالله لو كنت أعرف أنها كانت تدفعك الى ذلك ، ياشقيق الروح ، لفضلت أن أقطع لسانى قبل أن أقصها عليك

أورجون : ولكنك لا .. لا تعنى أنك ترفض

طرطوف : حاشاى .. وكيف يمكننى أن أتقبل مثل هذه المسئولية الثقيلة ؟
أورجون : ولم لا ؟ لقد قبلها بطل القصة .
طرطوف : آه ياشقيق الروح .. لقد كان قديسا .. بينما أنا سقط متاع لا قيمة له
أورجون : قديس ! أنا لا أعرف فى الدنيا كلها من هو أشد قداسة منك ياسيدى .. أومن يمكن أن أجعله موضع ثقتى المطلقة أكثر منك
طرطوف : لو أننى قبلت منك هذه الوديعة لظن الناس .. عباد الشيطان الرجيم ، بلبال ، أننى استغللت طبيعتك وطهارة نفسك .
أورجون : ان فكرة الناس عنى خير من ذلك ياصديقى ، وأنا لست هذا المخلوق الذى يمكن استغفاله أو التغرير به بسهولة .
طرطوف : أنا لايهمنى ماقد يقولون عنى ياشقيق الروح . ولكن مايقولونه عنك
أورجون : اذن .. فلا عليك منذلك يا أخى .. فان غاية سرورى هى أن أجعلهم يثرثرون ويقولون مايقولون . ثم .. فكر .. فكر فى القوة علىفعل الخير التى تتيحها لكهذه العملية ! انك بواسطتها تستطيع أنتصاح مافسد من أمر أسرتى العنيدة المتمردة ، وتنقذها انقاذا تاما من رخاوتها وتهاونها .. ومن هذا الاسراف الذى طالما ساء روحك اللطيفة
طرطوف : حقا انها يمكن أن تتيح لى امكانيات عظيمة فى هذا السبيل
أورجون : ها .. ها أنت ذا تسلم بذلك .. اذن فهل لايكون من الواجب عليك أن تقبل هبتى من أجل مصلحتى ومصلحتهم أيضا ؟
طرطوف : أنا لم أنظر اليها من تلك الناحية من قبل .. ليكن ما أردت
أورجون : اتفقنا . ان خلاصهم فى يديك يا أخى ، فهل ترضى أن تتركهم ليهلكوا حتى ينقطع دابرهم ؟
طرطوف : قد غلبتنى حجتك ياصديقى العزيز . لقد أخطأت بترددى

أورجون : اذن فانت تقبل الوقفية .

طرطوف : لتكن مشيئة السماء فى هذه كما فى كل الأشياء الأخرى . أقبل.
(ويضع حجة الوقفية فى صدره)

والى هنا لانرى أى صراع . الا أننا نعلم أن أورجون . ذلك المغفــل . ليس وحده الذى سوف تقضى عليه هذه الوقفية .. بل سوف تشركه فى ذلك الخراب أسرته الحبيبة المحتشمة أيضا . لسوف نرى بأنفاس مبهورة كيف يستعمل طرطوف هذا السلطان الجديد الذى حصل عليه . وهذا المشهد هو فى الواقع مشهد تمهيدى للصراع .. مشهد يشــف عما ســوف ينشب من صراع

اننا هنا نواجه صرلعا صاعدا أو تدريجيا ــ يختلف عن ذلك الصراع الذى شرحناه من قبل . ونحن نتساءل عن أى الطريقتين أفضل ؟ ونحن نجيب أيضا بأن كل طريقة منهما هى طريقة حسنة اذا كانت تساعد الصراع على أن ينشب ويتطور تطورا تدريجيا . وقد حقق موليير صراعه بتوحيده صــفوف أسرة أورجون لكى تهزم طرطوف ومن يشد على يده (طائفة ضد طائفة) وقــد كان تردد طرطوف فى قبول هبة أورجون نفاقا واضحا واستخذاء مصطنعا ، ولم يكن فى ذلك شىء من الصراع بالمرة . الا أن الهبة نفسها هى التى تحدث التوتر وتومىء الى معركة الحياة أو الموت التى سوف تنشب بينه وبين العائلة

ولنعد لحظة الى مسرحية « أشباح » لنسمع ماندرز يقول :

« آه : هاهى ذى ثمرة قراءاتك .. لقد حملت فاكهة شهية جنية ــ تلك المؤلفات الكريهة الهدامة الحرة التفكير . »

ولو أن مسز آلفنج أجابت : « حقيقة ؟ » أو « وماشأنك أنت والكتب » أو أى شىء من هذا مما يكون فيه توبيخ لماندرز دون أن تهاجمه ، لتحــول الصراع فى الحال فصار صراعا ساكنا .. راكدا .. لكن مسز آلفنج تجيب :

« انك مخطىء فيما تدعى ياصديقى »

وهى بهذا تنفى نفيا عاما ، أولا ، لأنها تضيف عامل السخرية والتهكم بقولها له : « ياصديقى » ثم تأتى الجملة التالية فتكون قنبلة تحمل الهجوم الى أرض العدو .. انها ضربة بكر ، تكاد تصيب عدوها بالشلل :

« انك أنت الشخص الذى جعلنى أبدأ بالتفكير ، وأنا مدينة لك بأعظم آيات الشكر على ذلك »

وقول ماندرز : «أنا» مساوية لكلمة «آخ» فى حلقة الملاكمة بل لكلمة: «فول Fou » أى ضربة خطأ فى المباريات الرياضية .

وتمضى مسز آلفنج فى هجومها فلا تنفك تكيل اللكمات لماندرز التعس ، ثم تصفى حسابها معه بلكمة قاضية .. الا أنها تخطىء هدفها بمسافة بسيطة.. ولو قد نجحت مسز آلفنج فى القضاء على خصمها لانتهت الرواية طبعا .. على أن ماندرز ليس محاربا يستهان به هو أيضا ، فهو حينما يترنح من ضربة ، يأخذ فى المناوشة حتى يستعيد أنفاسه ثم اذا هو يشرع فى هجومه المضاد بشراسة وتوحش . فهذا هو من الصراع الصاعد .

مسز آلفنج : بل أفضل أن تسميه أخزى هزيمة حلت بك فى الحياة

(وهذه هى اللكمة القاضية ـــ أو ال أبركت ـــ التى أخطأت ذقن ماندرز)

ماندرز : (مناوشا) بل لقد كان أكبر انتصار فزت به فى حياتى ياهيلين[1] انتصارى على نفسى

مسز آلفنج : (متألمة ولكنها ترسم خطتها) لقد كان ظلما لحق بكلينا .. وتصرفا خاطئا

ماندرز : (وقد رأى ثغرة فأراد أن ينفذ منها) ظلم ؟ أكان الذى صنعته أنا ظلما حين نصحت لك كزوجة بالعودة الى زوجك الشرعى حينما لجأت

(١) المقصود هنا تشبيه مسز آلفنج حينما كان يحبها القس ماندرز بهيلين اليونانية وسبب حرب طروادة . (د ٠ خ)

الى شبه شاردة مسلوبة الفكر وأنت تصيحين : « هأنذى .. خذنى » أكان ذلك ظلما وتصرفا خاطئا ؟

ان الصراع لايزال يشتد ويشتد ، كاشفا لنا عن أعمق مشاعر الشخصيات، عن العوامل التى صنعت هذه الشخصيات وجعلتها تفعل كما كانت تفعل من قبل ، والموقف الذى تقفه الآن ، والوجهة التى تتجه اليها . ولكل شخصية مقدمتها المنطقية المحددة الواضحة فى الحياة .. انها شخصيات تعرف ماتريد ـ وتناضل فى سبيله .

ويوچين أونيل فى مسرحيته : « الكترا تلبس ثياب الحداد » يعطينا مثالا رائعا للصراع الصاعد . وليس يعيب هذه الرواية الا أن شخصياتها لاتشعر بالحافز العميق الذى يدفعها الى الفعل بالرغم من معركة الحياة أو الموت التى تخوضها .

واذا قرأت مجمل الرواية فى آخر الكتاب وجدت أن ثمة قوة محركة لاتقاوم تدفع الشخصيات نحو نهاياتها المحتومة ـ لاڤينيا لكى تثأر لأبيها ، وكرستين لكى تحرر نفسها من أسر زوجها .

ان الصراع فى هذه الرواية يأتى فى أمواج متلاحقة ، ولاينفك يرتفع ويرتفع الى ذروة مخيفة وفى قوة كاسحة ـ الىأن نشرع فىفحص الشخصيات وانعام النظر فيها . فاذا انتهينا من ذلك تحققنا والأسفاه أن كل هذه الدماء وكل تلك البروق والرعود لم تكن الا خداعا .. اننا لايمكن أن نصدقهم .. ان أصحابها لم يكونوا أناسا أحياء لقد كانوا مجرد خلق خرج من دماغ المؤلف الذى آتاه الله حيوية خارقة غير عادية ، وقوة لايتصورها العقل استطاع بهما أن يجعل هذه الشخصيات تسلك كما تسلك مخلوقات الله الحية الواعية . فاذا هو تركهم وشأنهم لحظة واحدة رأيتهم ينهارون تحت عبء وجودهم نفسه .. ولا غير هذا العبء .

ان الشخصيات تمضى لما يوجهها اليه المؤلف فى غير توقف ولا تلكؤ ،ودون

أن تكون لها ارادة من ذاتها . فلاڤينيا تكره أمها كرها عميقا مرا لأن هـذا الكره يخلق صراعا ولابد . وهى تكتشف عن أمها أمورا قد تقلل من حبهـا الحميم لها .. لكنها تتغاضى عن تلك الأمور وكأنها لم تكن . وكان هـذا واجبا مفروضا عليها اذا كان لابد لها من القيام بالدور الذى فرضه عليهـا المؤلف .

والكاپتن برنت يكره آل مانون لأنهم تركوا أمهم تموت جوعا .. أما أنه هو نفسه قد تركها عدة سنين ، وهجرها لتلقى ما قسم لها وحدها دون مساعد أو مواس أو معين .. فهذا شىء لايهم ! وكيف يهم هذا والصراع واجب أن يمضى فى سبيله !

وكرستيان تكره زوجها لأن حبها اياه قد تحول الى بغضاء وكراهية ،ومن ثمة فهى تقتله ... ولكن ما الذى جعل حبه لها يتحول الى كراهية ؟ علم ذلك عند المؤلف الذى لايحير جوابا !

وعذر أونيل فى اخفاء أسراره عنا عذر واضح ، فهو نفسه لايدرى . انه لم يعد مقدمة منطقية .. أى فكرة أساسية ... لروايته كى تمضى فى ضوئها الى هدف مقصود وغرض منشود .

لقد حاكى أونيل الأصل اليونانى للرواية .. وظن أنه اذا اتخذ القضـاء والقدر مكان المقدمة المنطقية فانه سوف يضمن بذلك قوة دافعة يمكـن أن تناظر تلك القوة التى كانت تدفع المسرحيات اليونانية الى غايتها . لكنـه أخفق فى هذا ، لأن المسرحيات اليونانية كانت لها مقدماتها المستخفية وراء قناع القضاء والقدر .. بينما أونيل لم يكن يستعين الا بالقدر الأعمى فحسب، دون أن يستعين بأية مقدمة منطقية .

فالصراع الصاعد ، كما رأينا ، يمكن أن يتحقق بوجود شخصيات سطحية لا تدفعها الا دوافع رديئة مفتعلة . ولكن هذا النوع من الروايات ليس هو النوع الذى تتوخاه .. ان مثل تلك الروايات قد تترك أثرها فينا .. بل ربمـا

كانت قمينة بابتعاث الرعب فينا ونحن نشهد تمثيلها فى المسرح ، حتى اذا خرجنا منه لم تصبح أكثر من ذكرى ، لأنها مقطوعة الصلة بالحياة كما نعرفها، ولأن شخصياتها لم تتوافر فيها الابعاد الثلاثة المعروفة .

وأعود فأكرر ما قلته مرارا من أن الصراع الصاعد يعنى مقدمة منطقية واضحة بارزة المعالم ووحدة أضداد وشخصيات توافرت لها أبعادها الثلاثة أعنى مقوماتها الثلاثة : الجسمانية والنفسية والاجتماعية .

- ٦ -

الحــــــــركة

من السهولة بمكان القول بأن فى العاصفة لونا من ألوان الصراع ، الا أن الذى نراه ونسميه عاصفة أو «اعصارا» ان هو فى الحقيقة الا «ذروة» لأنه نتيجة لمئات بل آلاف من ألوان الصراع الصغيرة كل منها أكبر من الآخر وأشد خطورة الى أن تصل الى الأزمة ــ الهدوء الذى يسبق العاصفة . ففى هذه اللحظة الأخيرة يتخذ القرار ، فاما أن تمر العاصفة ، واما أن تثور بكل عنفهـــا .

وحينما نفكر فى أن ظاهرة من ظواهر الطبيعة قد نخطىء فلا نفكر لهـــا الا فى سبب واحد من أسبابها ، فنزعم أن العاصفة تبدأ بكذا أو كذا من الطرق ، ناسين أن كل عاصفة من العواصف لها أسباب تختلف فى كل عاصفة عن غـــيرها من العواصف الأخرى ، وان كانت نتائجها جميعا واحـــدة فى جوهرها . وهى فى هذا تشبه الموت تماما .. الموت الذى هو نتيجة لظروف مختلفة ، وان كان الموت هو الموت فى جوهره ولبابه .

وكل صراع انمـــا يتألف من هجوم وهجوم مضـــاد ، الا أن كل صراع يختلف عن جميع أنواع الصراع الأخرى . فثمة انتقالات صغيرة ــ وقد تكون حركات لايكاد يفطن اليها أحد ــ هى التى تحدد الصراع الصاعد الذى سوف تستعمله . وهــذه الانتقالات بدورها تحـــددها الشخصيات الفردية . فاذا كان صاحب احدى الشخصيات مفكرا بطىء التفكير ، أو متراخيا فاتر الهمة ، فان انتقاله يؤثر فى الصراع نتيجة لتراخيــه وفتور همته . ولما لم يكن فى الدنيا كلها شخصان يمكن أن يتشابها تماما فى طريقة تفكيرهما ، فانه لايمكن أن يوجد انتقالان ، ولا صراعان ، متماثلان اطلاقا .

وهلم نلاحظ نورا وهالمر لحظة عابرة .. هلم فلنر الدوافع التى تدفعهما وهما لايعرفانها ، لماذا ترضى نورا حينما يكون رضاها ذاك مؤيدا لحجة هالمر ضدها ؟. وما هذا الذى تنطوى عليه جملة بسيطة ؟.

هاهو ذا هالمر قد عرف الآن فقط سر التزوير الذى ارتكبته نورا ، وها هو ذا يشتد ثائره فيقول لهـا :

هالمر : أيتها المخلوقة التعسة ــ ماذا صنعت ؟.

(ان هذا الذى يقوله ليس هجوما . انه يعلم تمام العلم ماذا صنعت .. لكنه مذعور أشد الذعر حتى لايكاد يصدقه . انه فى ثورة بينه وبين نفسه ، وهو فى أشد الحاجة الى تعويذة ترد اليه أنفاسه ، ولكن هذا السطر يشف عن الهجوم الشنيع الذى لايلبث أن يجىء)

نورا : دعنى أذهب . انك لن تقاسى شيئا فى سبيلى ، ولن تحمـل عبء ماصنعته أنا .

(وليس قولها هجوما مضـادا .. الا أن الصراع يواصـل صعوده مع ذاك . انها لاتدرى أن هالمر لديه أى نية بأخذ المسئولية على عاتقه ، ولا هى متحققة تماما أنه غاضب عليها . انها تعرف أنه قد ثار ، لكنه لم يكن يقصد أن يثور . وهى تستبقى تلك الاثارة الأخيرة من سذاجتها التى تجعلها بهـذه الدرجة الكبيرة من اثارة العواطف وهى تواجه الخطر الداهم . وهذه ليست جملة مقاتلة اذن ، لكنها من جمل الانتقال التى تساعد على ارتفاع الصراع والصعود به) .

اننا لو لم نعرف هالمر ، ونعرف شخصيته ، وحيرته ووساوسه الأدبية ، وأماناته المتزمتة التى تبلغ حد التعصب ، لما أمكن أن يبلغ نضال نورا مع كروجستاد حد الصراع على الاطلاق ، ولما أمكن أن يكون ثمة شىء نعلل النفس به أو تتطلع اليه ، ولما كان ثمة الا سؤال واحد هو : من منهما ياترى يستطيع أن يحتال على صاحبه ؟. وبالأحرى : (يضحك على ذقنه !) . ومن

ثمة لاتصبح الحركةالصغيرة حركة مهمة الا من حيث صلتها بالحركة الكبرى .

• • • •

ونحن نجد فى رواية Hay Fever « حمى الدريس » مادة طيبة توضح لنا ذلك والمشهد الذى نستخلصه منها لايشتمل على أية حركات كبيرة . اذ ليس فيه مثلا شيء يواجه خطرا ، ولا شيء يجعل الحركات الصغيرة شيئا هاما . واذا كانت احدى شخصياته يمكن الاستغناء عنها فلا ضير من ذلك — ولا لوم — على أن كون الرواية ملهاة لاينهض لتبرير مثل هـذا العيب الشديد ، بدليل أن الرواية لم تكن من الملاهى الطيبة بحال .

ان الشروح والتحقيقات المعروضة عقب كل الكلام — سواء كان الكلام هجوما أو صراعا صاعدا ، أو هجوما مضادا دليـل على امكانيات الـكلام المتطور فى كل صراع .

مشهد من رواية Hay Fever تأليف بول كوارد :

(أسرة تتكون من أم جميلة جذابة كانت ممثلة سابقا . ومن والد بهى الطلعة يؤلف القصص ومن ابن وابنة جميلى الطلعة ، ولا شيء غير ذلك ، وقد دعت الأسرة بعض الضيوف لقضاء نهاية الأسبوع معهم .. ودعا كل منهم واحدا من أصحابه .. فالأم چودث دعت صديقتها الفلانية .. والأب — ديفد دعا صديقه الفلانى .. والابنة سورل دعت صديقتها الفلانية .. والابن سيمون دعا ... هل تستطيع أن تحزر من ؟.. والجميع يتشاحنون حـول ترتيبات النوم ، ويستمرون فى مشاحناتهم حتى يصل الضيوف — الضيوف الأربعة العاديون الذين يخدمون العائلة كما يخدم الأغرار السذج)

سورل : لقد كان يجب على أن أفكر فى أنك أعلى من أن تشجع هؤلاء الناس الصغار التافهين البله الذين تسحرهم شهرتك . (هجوم)

چودث : قد يكون هذا صحيحا ؛ لكننى لا أسـمح لأحد ، الا لى أنا ، بالنقد .. وملاحظة العيوب (هجوم مضاد صاعد)

سورل : هذا اسفاف رخيص .. اسفاف مؤسف . (هجوم صاعد) .

چودث : اسفاف !. هـذا هراء وكلام فارغ .. وما أخبـار سياستك .. الدبلوماسى البارع !. (هجوم مضاد)

سورل : لاشك أن هذا يختلف قليلا ياعزيزتى (صراع ساكن)

چودث : اذا كنت تقصدين هذا لأنك فتاة غندورة ابنة تسع عشرة سنة .. وشابة تفيض حيوية ونشاطا ، كان لك حق احتكار أى مغامرة غرامية مهما كانت ، فانى أعتقد أن لى الحق كل الحق فى أن أزيل هذا الوهم عن عينيك (هجـوم)

سورل : ولكن ، يا ماما ــ (صعود)

چودث : لقد كبرت وجعلت كل من يراك يظننى .. أنا أمك ــ قد بلغت سن الثمانين . لقـد كانت غلطة « شنيعة » عـدم ارسالك إياك الى مدرسة داخلية . وهأنتذى الآن ترفعين الكلفة بيننا وكأنما أنا أختك الكبرى (ساكن)

سيمون : لم يكن فى هذا أى فائدة .. فكل الناس يعرفون أننى ابنك ، وأن سورل بنتك . (ساكن)

چودث : وليس لهذا من سبب الا أننى كنت فى منتهى الغباوة حينما كنت أدللك أمام آلات التصوير وأنت صغيرة .. آه .. لشد ما أنا آسـفة على ذلك : (ساكن)

سيمون : لست أدرى أى داع لمحاولتك الظهور أصغر من سـنك !.. (هجـوم صاعد)

چودث : فى سنك ياشاطر يكون من غير اللائق اذا فعلت هذا (هجوم مضـاد)

سورل : ولـكن يا أمى العزيزة .. ألا تلاحظين أنه مما لايليق بكرامتك أبدا مشيك متباهية هكذا وأنت فى أحسن زينتك مع شباب الرجال (هجوم)

چودث : اننى لا أمشى متباهية .. ولا مشيت عمرى متباهية مع أحد .

لقد كنت من الوجهة الأخلاقية أراه ظريفا فى منتهى الظرف ، طوال حياتى تقريبا .. واذا كانت المعابثة البريئة حبيبة الى النفس أحيانا فلست أدرى ماذا يمنع منهـا ؟. (ساكن)

سورل : ولكنها يجب ألا تكون ممتعة لك أو حبيبة الى نفسك بعـد (هجـوم)

چودث : تلاحظين ياسورل أنك تنضجين وتتفتح فيك غرائز الأنوثة بصورة شنيعة يوما بعد يوم .. كم كنت أرغب فى أن اربيك بطريقة أخرى .

سورل : اننى أفخر بأنوثتى (هجوم)

چودث : أنت (حبوبة) . وأنا أعبـدك (تقبلها) وأنت جميلة فى منتهى الجمال .. وأنا غيرى منك .. فى منتهى الغيرة (ساكن) .

سورل : صحيح . ما أبدع هذا !. (ساكن) .

چودث : ستعاملين ساندى معاملة حسنة . أليس كذلك ؟. (ساكن)

سورل : ألا يمكن أن ينام فى غرفة اللعب (امب القمار) (ساكن)

چودث : ياعزيزتى انه رجل رياضى وقوى جدا .. وكل مواسير المياه هذه ربما امتصت حيويته (ساكن) .

سورل : وهى ستمتص حيوية رتشرد أيضا (ساكن)

چودث : أنه لن يلقى باله اليها ..وهو على الارجح معنادعلى جوالسفارات اللافح فى الاقاليم الاستوائية حيث يستعملون المراوح الكبيرة وغيرها لتلطيف الجو . (ساكن)

سيمون : انه بالطبع شخص فاتك قتال .. على كل حال . (ساكن)

سورل : انك آخذ فى ثقل الظل والبعد عن الناس ياسيمون (وثب)

سيمون : لا شيء من هذا .. فقط لا أستلطف أصدقاءك الرجال (هجوم)

سورل : انك لم تكن ظريفا يوما ما مع أحد من أصدقائى رجالا كانوا أو نساء (هجوم مضاد)

سيمون : كيفما كان الأمر .. ان الغرفة اليابانية غرفة سيدات .. ويجب أن تقيم فيها سيدة (صراع ساكن حتى الانتقال المقصود به هذا الكلام)

چودث : لقد وعدت ساندى بها ــ انه يحب كل ما هو يابانى (ساكن)

سيمون : وميرا أيضا تحب هذا (وثب)

چودث : ميرا (صراع صاعد)

سيمون : ميرا ترانديل . لقد طلبت منها أن تحضر (صاعد)

چودث : طلبت منها ماذا ؟ (صاعد)

مفاجأة : مفاجأة لأن أحدا ــ اذا استثنينا الجمهور ، لم يكن ينتظر أن يكون سيمون قد دعا أحدا هو أيضا .. وهذه هى النقطة التى وصل اليها هذا المشهد ــ وهكذا يبعثر المؤلف صفحات عدة لأنه لم يكن ثمة تلك الحركة الكبرى التى تعطى معنى للحركات الصغرى .. ثم انه ليس ثمة أيضا انتقال كبير بسبب شفافية الشخصيات واقتصارها على بعدين فقط من الأبعاد الثلاثة اللازمة ، واسقاط المؤلف للبعد الثالث .. انك تريد أن تسوق سيارة ــ فهذه مقدمتك المنطقية . فأولا يجب أن تشعل الغاز بتفجير قطرة من الجاسولين .. فاذا لم يحدث لأى سبب من الأسباب أى تفجير آخر (صراع) بقيت السيارة مكانها دون أن تتحرك ــ ساكنة ــ (كما يحدث فى المسرحية التى من هذا النوع) أما اذا تدفق الجاسولين دون أن يعترض طريقه شىء ، فان التفجير سيصير تفجيرا آخر (كما يثير الصراع صراعا آخر) ، وهنا تشرع السيارة فى الاهتزاز بطنين متصل مستقر ــ وهكذا تكون السيارة (كمسرحيتك) متحركة .

فالتفجيرات الكثيرة الصغيرة ستحرك السيارة وتسير بها قدما . وليس يكفى لذلك تفجير واحد أو تفجيران .. ولكن لا بد من عدد كبير جدا للبدء

فى الحركة الكبرى فى العجل .

وفى المسرحية يحدث مثل هذا تماما .. اذ يسبب كل صراع الصراع الذى يليه ، ويكون كل صراع أقوى وأكثر كثافة من الصراع الذى يسبقه . ومن ثمة تتحرك التمثيلية مدفوعة الى الأمام . بوساطة الصراع الذى تخلقه الشخصيات مسوقة برغبتها فى الوصول الى هدفها : أعنى اقامة الحجة على سلامة المقدمة وتبريرها .

ولكن .. هلم فلنعد الى صديقينا القديمين نورا وهالمر لنرى كيف يتحرك صراعهما ويتغير .

هالمر : أرجو أن تدعينا من مظاهر الحزن والفجيعة من فضلك (يغلق باب الصالة) وستبقين هنا لتفسرى لى ما كان من هذا كله . هل تفهمين ماذا صنعت ؟ أجيبى . هل تفهمين ماذا صنعت ؟

(ان هذه السطور توحى بازدياد سرعة النضال . واغلاق باب الصالة يضيف الى ثقل الكلام . وأقواله كلها هجوم لا شك) .

نورا : (تتفرس فيه بثبات وتقول وهى تنظر فى وجهه نظرة باردة لا تنفك تزداد برودا) أجل .. الآن بدأت أفهم كثيرا .. كثيرا جدا .

(اجابة نورا ليست هجوما مضادا . حقيقة ان الهجوم والهجوم المضاد هما أشد الطرق المباشرة وأقصرها لبناء الصراع ، لكن لا يمكن أن نقتصر عليهما فى مسرحيتنا دون أن تصبح تلك المسرحية مملة ودون أن تضطر الى انهاء الرواية قبل أوان انتهائها بشوط كبير . ان اجابة نورا هى اجابة سلبية ، وان قالت أجل لكان يجب أن نفهم لماذا . انها ترفض أن تلبى طلب سيدها النافد الصبر الذى يأمرها فيه بالحساب ، أى بتقديم تفسير ، انها لا تفسر شيئا ، ولكننا نلاحظ انبثاق أول شعاعة من أشعة استيقاظها فى اجابتها هذه.. أول علامة على أن هالمر سوف يتلقى أكثر مما أراد أن يسوم عليه من القول. فهل رد نورا ينطوى على روح الشر ؟ هذا حق لا ريب فيه . ان ما يفيض به

من برود ، واللهجة التى صيغ فيها .. كل هـذا نذير بالخطر الوشيك الانقضاض ولكن هالمر لا يستطيع أن يرى هذا الخطر لأن انفعاله أخذ بزمامه والغضب يغشى عينيه .

ثم هو ينزلق خطوة فخطوة . ورويدا رويدا فى عاصفة من هذا الغضب لا يستطيع أن يسيطر على نفسه وهى تجتاحه)

هالمر : (وهو يمشى فى أرجاء الغرفة) يا للصحوة المذهلة ! أبعد كل هذه السنين الثمانى — تلك التى كانت مسرتى وموضع افتخارى وكبريائى — لم تكن شيئا الا منافقة .. كذابة .. بل شرا من هذا وأضل سبيلا .. مجرمة ، واجراما ليس يعدله اجرام ! يا للخزى ! يا للعار ! (نورا صامتة لكنها لاتحول عينيها عنه . هالمر يقف جامدا أمامها) .

(هجوم هالمر يشتد الآن اشتدادا ضاريا حتى لقد تصبح أية مقاطعة له من جانب نورا ضربة قاتلة للتأثير الذى حققه ابسن . وصمتها فيه من البلاغة القدر الكافى للرد على هالمر هنا ، وهى تدافع به عن نفسها خيرا مما تدافع بأى كلام بليغ لا يمكن أن يخطر لشيكسبير نفسه على بال

وبهذا نرى الصراع يصبح انحرافا عن الهجوم المباشر ، انه يصبح هجوما مضادا . ان صمت نورا هو هجوم مضاد بارع كله كيس ولوذعية ، من حيث انه مقاومة استعدادا للفعل المقبل) .

هالمر : لقد كان يجب أن أشك فى أن شيئا من هذا قد يحدث . لقد كان ينبغى لى أن أستشفه وأتنبأ به . ان جميع ما كان يفتقر اليه أبوك من مبادىء — اصمتى — ان كل ما كان أبوك يفتقر اليه من مبادىء يظهر فيك . فلا دين ، ولا أخلاق ، ولا أى شعور بالواجب ! وها أنا الآن يحل بى العقاب لأننى أغضيت عما فرط منه ، كان اغضائى من أجلك .. فانظرى كيف تجزيننى عن اغضائى الآن !

(ان هجوم هالمر هجوم مباشر . أما رد نورا فرد هام ظريف) .

نورا : أجل .. هذا صحيح .. كل الصحة .

(ان موافقتها تؤيد وجهة نظره . ولكن لهذا سببا فهى تريد أن تتصرف انها ترى لأول مرة ان السنين الثمانى الماضية لم تكن الا حلما مزعجا.. كابوسا.. وجوابها جواب سلبى هذه المرة أيضا ــ وان قالت « أجــل » وهو ليس هجوما مضادا صادرا عن عقيدة كاملة لكنه العلامة الأولى على استيقاظ روح المقاومة فى نفس نورا . أضف الى هذا أنه رد صالح لاثارة السخط فى نفس هالمر . فالشخص الذى يرغب فى القتال ولا يجد أمامه من يقاتل يصــبح شخصا خطرا ، ولا ينفك يزداد خطورة طالما أنه لا يجد من يقاتله . ونحن لا نريد أن نذهب الى أن قصد نورا كان هو اغضاب زوجها . بل بالعكس. انها ترى الآن يأسها من الحياة معه . وهى توافق لأن عزمها على عدم الحياة معه يشتد فى نفسها ويقوى ، ولأن الذى يقوله صحيح ، لكنها لم تفطن الا الآن الى ما فى صحته من اشكال وتعقيد . وابسن يستغل حالة نورا هذه لكى يمضى فى صراع المسرحية قدما).

وكلما مضينا فى القراءة نلاحظ أن هالمر يكتسح نورا بحججه الدامغة ، حتى لتبدو المعركة معركة من جانب واحد ــ بل تبدو كأنها مبــاراة على جائزة ، وأحد المتبارين يكيل لكماته لخصمه الذى لا يملك ردا ولا دفعا . الا أن نورا لم تكن فى حقيقة أمرها ضعيفة ولا متخاذلة بل كانت تنتظر دورها على أحر من الجمر ، وكانت كل لكمة تأتيها من هالمر تزيد موقفها مناعــة وتثبيتا .. على أن مقاومتها هذه كانت هجوما مضادا فى حد ذاتها .

وهذا النمط من أنماط الصراع يختلف من ذلك النوع الذى بحثنــاه آنفا .. وهو وان اختلف عنه الا أنه لا يقل عنه فاعلية .

سؤال : انه صراع فعال ، ما فى ذلك شك ، الا أننى لا أرى «فرقا»

جواب : هل تتذكر ذلك المشهد الذى اقتبسناه من مسرحية « أشباح » ؟ ان هذا المنظر بين ماندرز ومسز آلفنج يحتوى على جميع عناصر الصراع

المباشر .ومسرحية أشباح كلها مكتوبة على هذا الأساس : الهجوم والهجوم المضاد ــ مع استثناءات قليلة . الا أننا لا نستطيع اعطاء بيان شامل قاطع يستنتج منه أن كل المسرحيات العظيمة يجب أن تكون قائمة على هذا المبدأ ، ما دام مبدأ ناجحا فى رواية أشباح .

سؤال : ولم لا ؟

جواب : لأن الموقف والشخصيات ليست واحدة فى كل رواية ، ولا بد من معالجة كل صراع باعتبار الشخصيات والموقف المشترك بينهما . وأشباح تبدأ عند ذروة عالية . ومسز آلفنج شخصية صارمة ، وذكية ذكاء خارقا.. شخصية لم يعد ممكنا أن تنخدع بوهم كاذب أو أمل خلب. انها على العكس تماما من نورا السليمة النية المعطوبة الروح التى لها نفس طفلة . ان هذه الشخصيات لابد أن يتولد عنها ألوان مختلفة من الصراع . وصراع مسز آلفنج ينشب فى أول الرواية ، وهو ناشىء عن آلامها وطـول صبرها ، وما تبذله من مجهــودات للمحافظة على المظاهر . أما صراع نورا الأكبر فينشب فى آخر الرواية ، وهو ناشىء عن جهلها بالمسائل المالية ، وعلى هذا فلا جدال فى أن كلا منهما لابد أن يعالج علاجا مختلفا . على أن نمط الصراع وان اختلف باختلاف الشخصيات فلابد من وجود الصراع فى الرواية من أولها الى آخرها .

- ٧ -

الصـــــراع

الذى يشعرنا بوشك نشوبه

اذا شعرت بأن لابد من أن تقرأ مسودة روايتك لأحد أصدقائك أوأقاربك فافعل . ولكن لاتطلب منه أن يعلق لك عليها ، فقد تكون معلوماته عنها أقل مما تعرفه أنت ، ومن ثمة فهو قمين بأن يضرها أكثر مما ينفعها. ثم هو محروم من المؤهلات التى تجعله يبذل لك نصيحة المجرب العارف ، وأنت لو طلبت منه المشورة وضعته فى مركز حرج .

واذا كان لابد من أن تقرأ مسودتك على أحد ، فاقتصر على أن يسأل هذا الشخص عن تلك اللحظة التى يبدأ فيها الاحساس بالتعب أو الملل ؛ فهذه اللحظة دليل على افتقار روايتك الى الصراع ، والافتقار الى الصراع دليل لايدفع على سوء تناسق شخصياتك ، وأنها ليست شخصيات محاربة — أعنى مكافحة — وأن وحدة الأضداد معدومة بينها ، وأن روايتك ليس فيها تلك الشخصية المحورية التى لا تعرف المساومة أو المصالحــة أو أنصاف الحلول . فاذا كان هذا كله غير متوافر فى روايتك فاعلم اذن أنك قد كتبت رواية معدومة الوحدة — وأنك لم تزد على أن رصصت كلاما بعضه فوق بعض .

وقد تعتذر فتقول أن الذى كان يستمع اليك ليس على هذا المســتوى الفكرى الرفيع الذى لا غنى عنه لتقدير ما فى روايتك من فكر . ولكن هذا الذى قلناه لك من افتقار روايتك الى كيت وكيت ، وأنها ينقصها كذا وكذا ، أهو صحيح أو غير صحيح ؟ انه صحيح لا شك ، وصديقك الذى اســتمع

اليك شخص ذكى ، بل هو على درجة رفيعة من الذكاء والألمعيـــة .. لأن الشخص كلما ازداد ذكاؤه وحسن فهمه سارع اليه الملل ، وجرى الى نفسه الضيق ، اذا هو لم يستشعر منذ أول الرواية أن ثمة صراعا ، وشكا أن ينشب.

ان الصراع هو علامة الحياة فى كل عمل أدبى.. انه نبض القلب فى روايتك. ولا يمكن ان يحتوى عمل أدبى على صراع الا ويشعرك هذا الصراع بوجوده فى هذا العمـــل . ان الصراع هو ذلك النشاط الذرى الجبـــار الذى يمكن بوساطته أن يخلق التفجير الواحد سلسلة من التفجيرات بعد ذلك .

انه لم يكن ليل قط الا ويسبقه غسق (أول الظلمة) ولا كان صبح قط الا ويسبقه فجر ، ولا شتاء الا ويسبقه خريف ، ولا صيف الا يأتى بعـــد ربيع . انهذه جميعا تشعرنا بأشياء تأتى بعدها .. والأشياء التى تشعرنا بما بعدها ليست هى ما بعدها بالضرورة .. والارهاص بالوحى ليس هو الوحى نفسه ، بل ليس ثمة ربيعان متشابهان ، ولا غسقان متشابهان . والرواية التى لا صراع فيها تخلق جوا من الوحشة والكآبة وشعورا بالفتور والانحلال .

ولولا الصراع لما أمكن قيام حياة على الأرض .. بل على اى كوكب آخر من كواكب الكون . وليس حسن السبك والصياغة والكتابة الا صورة طبق الأصل من قانون الكون الذى يتحكم فى الذرة الصغيرة كما يتحكم فى برج من النجوم من فوقنا .

ويمكنك أن تصنع شخصين متعصبين أو مجموعتين من الخصوم كلا منهما فى وجه الآخر لتستشف وقوع صراع عنيف يبهر الأنفاس .

والقصة السينمائية « ثلاثون ثانية فوق طوكيو » تصور ما نقوله أكمـــل تصوير . فالثلثان الأولان من الفيلم خاليان من كل ألوان الصراع أيا كان ؛ ومع هذا فالناس يجلسون فى أثنائه مســـحورين وكأنهم فى حالة من التنويم المغناطيسى .. فلماذا ؟ وماذا حدث ؟ وأى سحر نثر المؤلف رقيتـــه فوق الجمهور ليلقى به السكينة على قلوبهم فلا تمل ولا تقلق ولا يتملكها الضجر؟

الجواب على هذا بسيط جدا .. ان الناس وان لم يروا صراعـا فى هذين الثلثين من القصة فان فيهما ما يجعلهم يستشفون هذا الصراع ويتوقعونه .

يقول أحد الضباط للطيارين المجتمعين : « أيها الشباب : انكم جميعـا متطوعون أخذتم على عاتقكم انجاز رسالة بالغة الخطورة . انها من الخطورة الشديدة بحيث يكون من الخير لسلامتكم جميعا ألا تسألوا عن الجهة التى سوف تذهبون اليها ، حتى فيما بينكم » .

فهذا التحذير هو بمثابة لوحة الغطس الى أعماق القصة . ان الضباط ــ شخصيات القصة لا يكادون يسمعونه حتى يشرعوا من فورهم فى تداريب طويلة شاقة استعدادا لتلك الرحلة الخطيرة التى تنتظرهم .

فالترقب حالة مرجوة ومأمولة فى الواقع ، وهى فى هذه القصة أقرب شىء الى الصراع . واذا كان الانتظار الذى طال أمده فى تلك القصة الخاصة له ما يبرره أو لم يكن ، فهذا أمر لا دخل له فى موضوعنا . والمهم الذى يجب علينا تذكره هو أن جمهور المتفرجين كانوا يجلسون صامتين متشبوقين طوال ساعتين كاملتين انتظارا لهذه الثوانى الثلاثين فوق طوكيو .

انه حينما يتقابل متلاكمان أو متصارعان حسنا التدريب وجها لوجه فى الحلبة الرياضية ترتفع حرارة الترقب فى نفوس المتفرجين الى درجات عالية.. وينطبق هذا على المسرح تمام الانطباق . وأنت ولا بد تسلم بصحة ذلك . ولكن كيف يمكنك أن ترسـم شخصيات قوية لا ينثنى عودها ولا تعرف المساومة أو التراخى فوق المنصة..شخصيات تشعر المتفرجين بالصراع المرتقب منذ الخطوات الأولى فى المسرحية أو فى القصه ؟

اننا نحسب أن هذا أيسر عمل على الكاتب أن يوجهه . وأمامنا هالمر فى مسرحية «بيت دمية» مثلا، فموقفه الذى لا ينثنى ولا يلين تجاه أبسط الأخطاء يشف عما يخامر نفس هالمر من ضيق وحرج ، فما باله اذا اكتشف أن زوجته نورا قد ارتكبت جريمة تزوير من أجله وفى سبيله ؟ فهل يتغاضى ويصفح ؟

اسنا ندرى . أما الذى لا شك فيه فهو أن ثورة سوف تنشب .. وهذا هو ما تستطيع أن تحدثه فى نفوسنا من ترقب أية شخصية صلبة العود لا تعرف اللين أو المساومة .

والجنود الستة الميتون فى رواية : « ادفنوا الموتى » يحتجون على الظلم. واحتجاجهم هذا نفسه يشف عن الصراع (انهم لا يعرفون المساومة ولاأنصاف لحلول ولا التراضى) .

والصراع المرتقب هو فى الواقع « التوتر » فى لغة المسرح . والجمهور يسمى علم النفس عادة « الذوق العام المشترك » أو « الحس المشترك الشائع بين الناس » وأى مؤلف يفهم هذا « الحس المشترك الشائع » بين جمهوره لا بد ان يصحو على شيء لا يسره .

ان الشخص الذى لم يسمع من قبل عن فرويد سوف يحكم على روايتك وهو جالس الى جانب ناقد خبير له سابقة معروفة فى النقد المسرحى . فاذا كانت روايتك تفتقر الى الصراع ، فلن ينخدع هذا المتفرج الذى حكم على روايتك ، والذى لا يعرف شيئا عن فرويد ، بأى حيلة من حيلك المسرحية التى قد تكون لجأت اليها ، أو بأى برقشة كلامية أو أسلوب من أساليب البيان تكون قد استعملته . انه يدرك ان روايتك رواية رديئة .. ولكن كيف ؟. ذلك لأنه سئم وأسرع الى نفسه الملال منها . ان ذوقه العام أو حسه المشترك ، وغريزته الفطرية التى يفرق بها بين الغث والثمين ، ان هذا كله دله على ذلك . لقد تثاءب ثم نام . أليس كذلك ؟. فهذه أقوى دلالة على أن روايتك رواية رديئة بقدر مايستطيع هو أن يحكم . أما هذا الأثر الذى تركته روايتك فى هـــذا المتفرج .. وبالأحرى رد فعلها فيه فهو دليلنـــا على أنها كان ينقصها الصراع ، أو على الأقل ترقب الصراع فى نفوس المتفرجين.

ان الناس لايولون الأغراب ثقتهم . وأنت بوصفك غريبا على جمهـــور المتفرجين حتى تعرفهم بنفسك لاتستطيع أن تقوم بهذا الا عن طريق الصراع

الذى تبديه فى روايتك ، الصراع الذى تتجلى فيه ذاتك على حقيقتها . وكل انسان سواء كان فى الحياة الواقعية ، أو فوق خشبة المسرح ، هو رجل غريب مالم يبدأ قبل كل شيء بتعريف الناس بنفسه . والشخص الذى يؤيد وجهة نظرك فى مواقف الخصومة هو شخص مقتنع بوجهة نظرك ، مؤمن ببراهينك . فاذا كانت براهينك زائفة فثق أنك لن تستطيع أن تتغفل الجمهور . وحتى الشخص الأمى نفسه يدرك أن التأدب والحديث الأنيق المهذب ليسا دليلا على اخلاص صاحبهما أو صداقته ، ولكنه اذا شهد من هذا المتكلم فداء أو تضحية كان هذا دليلا على اخلاصه وحسن وفائه .. ونعود فنقول ان الاشارة ابتداء الى أى سجية من سجايا الشخصية المسرحية أمر ضرورى ولازم للتعريف بهذه الشخصية لزوم التنفس لأى كائن حى .

وأنت اذا كشفت من طرف خفى عن الصراع فى مسرحيتك لطمأنت الجمهور ، وجعلته يرجو منك أنك ستقدم له شيئا حيا نابضا .. بل شيئا هو الحياة نفسها . ولما كنا جميعا نحاول التستر ، واخفاء أنفسنا عن العالم ، كان مما يلذ لنا ويهمنا أن نشاهد هذه الأشياء التى تحدث لأولئك الذين يضطرون الى الكشف عن شخصياتهم الحقيقية تحت ضغط مايعانونه من صراع . ومع هذا فالكشف عن الصراع أو الاشارة اليه من طرف خفى ليس هو الصراع نفسه ، الا أننا مع هذا يحدونا الترقب وينزع بنا التشوف الى تحقيق هذا الصراع الموعود . ونحن حينما نكون فى حالة هذا الصراع نضطر اضطرارا الى الكشف عن ذواتنا ، والظاهر أن كشف الآخرين عن ذواتنا بل كشفنا نحن عن حقيقة أنفسنا مما يروق كل انسان فى الوجود ويشوقه ويجذبه جذبا شديدا .

ولسنا نحسب أننا نزف الى الكتاب فكرة لم يكونوا يعرفونها حينما نقول لهم ان من أوجب الواجبات أن يشيروا من أول الأمر الى عنصر الصراع فى رواياتهم — كلا .. ان هذا ليس هو المهم .. انما المهم ، بل أشد

الأمور صعوبة هو معرفة الطريقةالتى يمكنهم أن يفعلوا بها ذلك. ففى رواية Waiting for Lefty لمؤلفها Clifford Odets نلاحظ أن الكاتب تعمد أن يجعلنا نأمل توترا شديدا معقدا ، وذلك منذ السطر الأول فى روايته.. حينما يقول فات :

فات : انك جد مخطىء .. وأنا لا أهزل .

وللايضاح نقول : ان فات هذا هو وقطاع الطرق الواقفون على الرصيف يعارضون الاضراب ، بينما الجمهور من سائر الأعضاء الآخرين — وهم من شخصيات الرواية — يؤيدون حركة الاضراب .

والذى يضطر أولئك الذين يزمعون الاضراب هو ماهم فيه من فقر ومتربة، وذلك ليروا لأنفسهم مخرجا مما يعانونه من ضيق . وهم من أجل هـذا مصممون ، وتزيدهم مرارة الفقر عزما وتثبيتا .. وكيف لا وهم يكادون يموتون جوعا ، ثم هم لايخشون على شىء يضيع من أيديهم لأن أيديهم صفر وليس فيها شىء على الاطلاق . اذن فلابد لهم من الاضراب ان كان لابد لهم من أن يعيشوا .

ومن جهة أخرى . ان ثمة فات وزملاءه قطاع الطرق . ان الاتحاد اذا استمر فى اضرابه أصبح اللصوص المسلحون بلا فائدة .. وهكذا نلاحظ أن هؤلاء ليسوا من اللصوص وقطاع الطرق العاديين . انهم أبشع من هذا وأفتك . انهم يمثلون زعامة الاتحاد الذى تنكب طريق الاستقامة وانشق على النظام العام . انهم سوف يفقدون مافرضوه على الاتحاد من ضرائب فادحة اذا تم أى اضراب ، وهذا الاضراب المزمع ليس اضرابا عاديا ممـا يحدث كل يوم .. انه ثورة .

وعلى هذا الوضع يكون الطرفان على حافة الهاوية .. فاما كسب كل منهما كل شىء ، واما ضاع منه كل شىء . ان النزاع نفسه القائم بين هذيـــن

الطرفين قمين بأن يخلق التوتر الدال سلفا ـ بلغة المسرح ـ على الصراع المرتقـب .

ان فريقين لا ينثنى لهما عود ، يواجه كل منهما الآخر فى مباراة نهائيـة يشعروننا من أول أمرهم بقيام صراع لا هوادة فيه الى غايته المحتومة .

والخصـوم الذين تأججت الخصومة ملء جوانحهم وصـمموا على أن يبطش بعضهم ببعض لايمكن بحال من الأحوال أن تلين لهم قناة ولن يهادن بعضهم بعضا .. بل لابد أن يسحق طرف منهم الطرف الآخر لكى يعيش .

وننتهى من هذه الأمثلة كلها الى أنها بلا أدنى شك تشـعرنا بالصراع المرتقب الذى يدل على وشك نشوبه .

- ٨ -

نقطة الهجوم

متى يجب أن يرتفع الستار ؟.. وماهى نقطة الهجوم ؟..

إن الستار حينما يرتفع لا يلبث الجمهور أن يتشوف الى معرفة هؤلاء الواقفين فوق خشبة المسرح من هم ؟.. وماذا يريدون ؟.. ولماذا يقفون فوق المنصة هكذا ؟.. وماهى العلاقات التى تربط بينهم ؟.. ولكن الشخصيات فى بعض المسرحيات يثرثرون مدة طويلة قبل أن تتاح لنا الفرصة لمعرفة من هم وماذا يريدون .

ففى رواية « چورچ ومارجريت » مثلا وهى للكاتب چيرالد سافورى ، يقطع المؤلف أربعين صفحة بتمامها وهو يقدمنا للعائلة .. وبالأحرى ، يقدم الينــا أفراد العائلة الذين هم شخصيات روايته . ثم نفاجأ فى الصــفحة السادسة والأربعين باشارة عابرة نعرف منها أن أحد أبناء هذه الأسرة شوهد وهو ذاهب الى حجرة الخادمة . وينقطع الحديث عن هذا الحادث بعد ذلك. ثم تمضى حياة الأسرة بعد هذا فى شق دهن بالزيت دهانا جيدا .. أقصد أنها تمضى دون أن يعترضها شىء فالمؤلف لا يزال يمس كلا من شخصياته مسا رقيقا . وليس من بين هذه الشخصيات من يجرح شخصية أخرى بكلمة أو يغلظ لها القول .. ثم اذا بنا فى الصفحة الثانية والثمانين تكتشف بصورة قاطعة أن أحد أبناء الأسرة كان فى غرفة الخادمة .. وهذا أمر عادى لا خطورة فيه .. أمر يحدث كل يوم .

وبالرغم من أن الشخصيات مرسومة رسما جيدا وواضحا ، أشبه بالرسوم المرسومة بالفحم الأسود فاننا نعجب ما الذى ابرزها فوق خشبة المسرح .

وماذا يرجى منها أن تفعل ؟ والرواية تحمل أثر طفيفا من المبالغة ، لكنهاصورة دقيقة كل الدقة لعائلة ناعمة حالمة مطمئنة .. وقد أثبت المؤلف، أنه رسام يعرف أصول فن الرسم ، لكنه أثبت أيضا أنه ليس على أى شىء من العلم بمبادىء فن الكتابة المسرحية (١) .

ان مما لا غناء فيه أن يكتب الانسان عن شخص لا يدرى ماذا يريد ولا يعرف له هدفا يسعى الى تحقيقه .. أو يعرف شيئا ما لكنه لا يدرى ما هو بالضبط . وحتى اذا كان هذا الشخص يعرف ما يريد لكنه ليس لديه دافع داخلى أو حاجة ظاهرة تدفعه الى انجاز مايريده فى الحال .. فانه يكون كلا على روايتك .. وعبئا قد يفسدها .. بل انك تخاطر اذا عهدت اليه بنصيب فى روايتك .

ونتساءل الآن عما يجعل الشخصية الروائيـة تبدأ سلسلة من الحوادث التى قد تؤدى بصاحبها الى الدمار وقد تساعده على تحقيق ما تصبو اليه نفسه من نجاح . وليس لذلك التساؤل الا جواب واحـد .. انها الحاجة . فلا بد من أن يكون ثمة شىء ما معرض للخطر .. على أن يكون شيئا هامـا بل شيئا ذا أهمية قصوى .

فاذا توافرت لك شخصية أو أكثر من هذا النوع، لم يمكن لنقطة هجومك الا أن تكون نقطة جيدة . ان الرواية قد تبدأ بالضبط عند النقطة التى يؤدى منها الصراع الى أزمة . وقد تبدأ الرواية من النقطة التى وصل فيها صاحب شخصية على الأقل الى نقطة تحول فى حياته وقد تبدأ الرواية بقرار يسرع بها الى الصراع .

ومن نقطة الهجوم الطيبة ، تلك النقطة التى يكون فيها شىء حيوى هام

---

(١) بالرغم من هذا الحكم القاسى على الكاتب فقد استمر عرض هذه الرواية عامين متتاليين وذلك لجودة رسم شخصياتها ، وقد ولد المؤلف سنة ١٩٠٩ وظهرت روايته سنة ١٩٣٩ . (د ـ خ)

معرضا للخطر فى مستهل الرواية، فنقطة الهجوم فى «أوديب الملك» مثلا هى قرار أوديب الذى أصر فيه على البحث عن قتلة لايوس . وأول مسرحية هذا جابلر هى ازدراء هدا لزوجها ولكل ما يدافع عنه . وهى شديدة الايجابية فى ازدرائها له بحيث يؤدى هذا الى تقريرها ألا ترضى عن شيء ــ أى شيء ــ يصنعه زوجها المسكين . ونحن بعد أن عرفنا شخصية تسمان يتولانا العجب الى متى يحتمل هذا الازدراء من هدا ، ونحن نعجب أيضا : هل يؤدى به حبه لها الى الاستسلام والخضوع أو الى الثورة والانفجار .

وفى مسرحية انطونى وكليوباتره (لشيكسبير) نرى جنود أنطونى وهم قلقون مهمومون لسيطرة كليوباترة على قائدهم . وسرعان ما نرى بعد هذا نشوب الصراع بين حبه وبين واجبه كقائد . ويلتقى هذان حينما تبلغ حياته العملية ذروتها مباشرة ، وهو لقاء يبرز نقطة التحول فى تلك الحياة . فهو بوصفه عضوا فى حكومة الثلاثة بروما يستدعيها لتجيب عما كان منهـا من مساعدتها لكاشياس وبروتس فى الحـرب التى باءا فيها بالهزيمة . وهكذا يكون أنطونى هو موجه الاتهام ، وتكون كليوباترة فى موقف الدفاع،لكنه فى تلك اللحظة الحرجة يقع فىغرامها .. أى يقفضد مصالحه ومصالح بلاده.

ففى كل من تلك المسرحيـات ــ بل فى كل رواية يستطيع الانسـان أن يسميها رواية تمثيلية دون أن يخجل منهذه التسمية ــ لايرتفع الستار الا حينما يكون صاحب شخصية واحدة على الأقل من شخصيات المسرحية قد وصل الى نقطة تحول فى حياته .

ففى ماكبث ، نرى هذا القائد وهو يسمع نبوءة من الساحرات بأنه سوف يصبح ملكا .. ومن ثم تتملكه هذه النبوءة وتستحوذ على لبه الى أن يغتال الملك الشرعى . وهكذا تبدأ المسرحية حينما يبدأ ماكبث فى تشهى الملكية والطموح اليها .. (وهذه نقطة تحول)

ومسرحية «مرة فى الحياة» Once in a Lifetime (١) تبدأ حينما تقرر الشخصيات الرئيسية الاقلاع عن ألوان نشاطهم القديم والذهاب الى هوليود (وهذه نقطة تحول لأن مذخورهم من المال كان معرضا للخطر)

وتبدأ رواية « ادفنوا الموتى » حينما يقرر ستة من الجنود الميتين عدم السماح لأحد بدفن جثثهم . (ونقطة التحول هنا هى أن سعادة البشرية كانت معرضة للخطر) .

وتبدأ رواية Room Service (٢) حينما يقرر مدير الفندق أن أخا زوجته لابد أن يدفع الحساب الذى تراكم على فرقته المسرحية . (ونقطة التحول هنا هى أن وظيفته معرضة للخطر) .

---

(١) « مرة فى الحياة » ملهاة فى ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩٣٠ للكاتبين الأمريكيين جورج كوفمان وموسى هارت، وخلاصتها أن ثلاثة من ممثلى الروايات الهـزلية (الفودفيل) هم ماى وجورج May, George وجرى Jerry خالون من العمل ، وهم مقيمون الآن فى نيويورك . ورى جرى فلما ناطقا لأول مرة فى حياته فيحدث اخوانه انهم يجب ان ينطلقوا الى هوليود فى الحال ويشتغلوا فى هذه (الشغلانة) الجديدة ، اما ماى فيقرر افتتاح مدرسة للالقاء والغناء. وفى هوليود يقابل الثلاثة المخرج الكبير جلوجاور Glogauer ولا تلقى المدرسة نجاحا كبيرا .ويكاد جلوجاور يقذف بهم فى الشارع حينما يجرؤ جورج على تحديه والاساءة اليه . لكن الذى يحدث ان يدهش جلوجاور لأن احدا فى الدنيا كلها جرؤ على أن يتحدث اليه بهذه اللهجة فيقرر ان جورج هذا الجرىء هو شخص عبقرى ، وانه يجب ان يعين لهذا السبب مديرا عاما لجميع اعمال جلوجاور .. ولا يكاد جورج يتربع فى هذه الوظيفة حتى يصبح دكتاتورا غبيا بل موغلا فى الغباوة ويفسد على جلوجاور جميع اعماله . (د ـ خ)

(٢) مهزلة فى ثلاثة فصول الكاتبين الا مريكيين جون مرى J. Murray والن بورتز A. Boretz وخلاصتها ان مخرجا مسرحيا يحاول ان يبقى على مديره ومؤلفه المسرحى وممثليه فى احد الفنادق حتى يجد ممولا .. ولكن صاحب الفندق يهدده بالطرد هو والجميع . فيتآمر هو والمؤلف على أن يتظاهر الأخير بانه مريض حتى يوشك ان يموت اذا انتقل من فراشه .. وهنا يتأثر صاحب الفندق ويرثى لحال الفرقة كلها ويمول اخراج الرواية فتنجح نجاحا ماديا ساحقا (د ـ خ)

ورواية (لن يموتوا) They Shall Not Die (1) تبدأ حينما يقنع الشريف فتاتين باتهام الغلمان السكوتسبورو باغتصابهما فتقرران نقل هذه الفرية الشنيعة على أن تتفاديا الذهاب الى السجن بسبب جرائم ومخالفات مختلفة (ونقطة التحول هنا تعرض حريتهما للخطر)

وتبدأ رواية (ليليوم) Liliom حينما ينقلب البطل ضد مستخدميه ويتنكر لمصلحته فيذهب ليعيش مع خادمة صغيرة (ونقطة التحول هى تعرض وظيفته للخطر)

ورواية (مأساة الانسان) لمؤلفها مداتش Madach تبدأ حينما ينسى آدم ما تعهد به لله سبحانه وتعالى ويأكل من الفاكهة المحرمة (ونقطة التحول هى تعرض سعادته للخطر)

ومأساة «فاوست» للكاتب جيته تبدأ من اللحظة التى يبيع فيها فاوست روحه للشيطان (ونقطة التحول تعرض روحه للخطر)

ومأساة الدكتور فاوست لمارلو تبدأ بنفس الطريقة . ورواية الحارس The Guardsman تبدأ حينما تقرر زوجة الممثل بدافع غيرتها أن تتنكر فى ثياب أحد الحراس لكى تختبر وفاء زوجته (ونقطة الهجوم هنا هى تلك النقطة التى يجب أن تتخذ فيها الشخصية المسرحية قرارا خطير الشأن)

سؤال : وماذا يكون هذا القرار الخطير الشأن ؟..

جواب : القرار الذى تنبنى عليه نقطة تحول فى حياة الشخصية

---

(1) They Shall Not Die درامة للكاتب الأمريكى جون وكسلى J. Wexley فى ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩٣٤ ، وخلاصتها ان بعض الصبية الزنوج وفتاتين من البيض يقبض عليهم بتهمة السرقة من قطار بضاعة ويلقى بهم فى السجن . ويأتى الشريف فيرشو الفتاتين البيضاوين لكى تتهما الصبية الزنوج بالسرقة والاغتصاب كما يضرب الصبية لكى يعترفوا .. ثم يحدث بعد ذلك ان تعترف احدى الفتاتين بانها قد زورت فى شهادتها ضد الاولاد .. ولكن هذا لا يغير من طبيعة التهمة التى لاتزال قائمة. وفى المشهد الاخير للدرامة وهو يجرى فى المحكمة وامام القضاء لا يرى المحلفون بالرغم من الدفاع المجيد عن الصبية الا قيام التهمة على المتهمين . (د ــ خ)

سؤال : ولكن ثمة تمثيليات لا تبدأ على هذا النحو .. كروايات شنتزلر[1] مثـــلا .

جواب : هذا صحيح .. لقد كنا نتحدث عن الروايات التى تغطى فيهـا الحركة الكبيرة جميع الخطوات التى تحدث بين الطرفين المتعارضين ــ أعنى قطبى الخصومة ــ ومن ذلك : الحب والبغض مثلا . فبين هذين القطبين تقع خطوات كثيرة . وقد استقر رأيك على الانتفاع باحدى هذه الخطوات أو على الانتفاع بخطوتين أو ثلاث خطوات منهـا فقط ، فى تلك الحركة الكبيرة ، ولكن حتى فى تلك الأثناء يكون حتما عليك أن تتخذ أحدالقرارات لكى تبدأ به . ولا يمكن بالضرورة أن يكون نوع القرار أو مجرد التمهيد للقرار شيئا جارفا له قوة الحركة الكبرى نفســها . ونستطيع الرجوع الى الفصل التاسع من هذا الباب ــ فصل الانتقال ــ لنرى أن الانسان قبل أن يستطيع الوصول الى قرار ما فلابد له من تفصيلات دقيقة صغيرةالشأن : كالشكوك والآمال وألوان التردد والتذبذب . فاذا أردت كتابة مسرحيةحول أحد الانتقالات ، مستعينا بهذه الحالة التمهيدية من حالات العقل فمنواجبك التوسع فى تلك التفصيلات وتضخيمها بحيث يراها الجمهور . ولابد لك

(١) آرشر شنتزلر **Arcker Schnitzler** (١٨٦٢ ــ ١٩٣١) كاتب مسرحى نمسوى ولد فى فينا وتخرج فى جامعتها وتخصص فى الطب ثم برع فى كتابة القصة والاقصوصة والمسرحية . ومسرحياته تدور فى الغالب حول حيـاة الطبقة الراقية فى العاصمة النمسوية . . ولا سيما شبابها المثقف العاشق الولهان المتأنق .. ومن هنا كان مجال اختيار موضوعاته ضيقا. وتكاد تنحصر فلسفته فى جملته المشهورة : (اننا جميعا نمثل أدوارنا فى الحياة .. والسعيد هو من يعرف مايدور فيها ؟ » ومن اشهر مسرحياته : أنا طول (من فصـل واحد)
The Green Cockatoo , Light-o-Love , Living Hours,
The Festival of Bacchus , Comedy Seduction , The Sisters ،
الخ (د ــ خ)

من معرفة شاسعة بالسلوك الانسانى لكى تستطيع كتابة مثل هذه المسرحية.

سؤال : وهل تنصح لى بكتابة مثل تلك المسرحية ؟..

جواب : يجب قبل هذا أن تعرف مدى قدرتك على هذا ، ومقدار ماتستطيعه اذا اضطلعت بهذه المشكلة .

سؤال : أى أنك بعبارة أخرى لاتشجعنى على ذلك .

جواب : ولست أثبط من عزيمتك أيضا . ان من واجبنا أن نسدى لك النصيحة عن الطريقة التى ينبغى لك أن تسلكها فى كتابة المسرحية أو فى نقد المسرحية ــ لا أن نحدد لك النمط الذى يجب أن تتوخاه فى الكتابة .

سؤال : ظريف جدا . وهل يمكن كتابة مسرحية تكون خليطا من النمطين، نمط القرار التحضيرى ، ونمط القرار الذى يتخذ فى الحال ؟..

جواب : لقد كتبت روايات عظيمة من كل خليط .

سؤال : اسمح لى الآن أن أختبر نفسى اذا كنت قد فهمت هذا كله على وجهه الذى قصدته أنت .. اننا يجب أن نبدأ المسرحية التى نكتبها عند نقطة قرار ، لأن هذه هى النقطة التى يبدأ عندها الصراع ، والتى تتاح الفرصة عندها لشخصيات الرواية أن تكشف عن نفسها كما تكشف عن المقدمة المنطقية ، وبالأحرى عن الفكرة الأساسية للرواية .

جواب : هذا صحيح ..

سؤال : وهل يجب أن تكون نقطة الهجوم نقطة قرار أو تحضير لقرار؟

جواب : أجل ..

سؤال : والتناسق الحسن بين الشخصيات ووحدة الأضداد يضمنان الصراع ويؤكدانه .

جواب : نعم .. استمر ..

سؤال : وهل تظن أن الصراع هو أهم جزء فى المسرحة ؟ ..

جواب : اننا نرى أنه ليس ثمة شخصية تستطيع أن تكشف عن ذاتها

بصراع ، وأنه لايمكن أن يكون ثمة صراع بلا شخصية . وثمة صراع لا شك فيه فى اختيار شخصيات عطيل . فهذا رجل مغربى يريد أن يتزوج من ابنة أحد أعضاء مجلس الأعيان بمدينة البندقية، ولكن شكسبير رأى أنه قد يكون من الخير أن يبدأ بتقديم بيان عن ذوات شخصياته ، على نحو ماصنع شرود فى روايه Idiot's Delight مثلا ، لأننا سوف نعرف، من هو عطيل ومن هي ديدمونة من خلال مطارحاتهما الغرامية. وسنعرف ماضيهما من خلال أحاديثهما التى ستكشف لنا عن شخصيتهما أيضا ، ولهذا فقد بدأ شكسبير بياجو ، ذلك الذى ينشب الصراع من شخصيته . ونحن نعرف من مشهد صغير واحد أنه يمقت عطيل ، كما نعرف من هذا المشهد ما هو موقف عطيل، وأن عطيل وديدمونة قد فرا معا ليتزوجا سرا . وبعبارة أخرى ، نحن نبدأ معلوماتنا عن الرواية بالغرام الذى يجمع بين قلبى عطيل وديدمونة ، وبإشارة طفيفة عن العقبات التى وقفت بالمرصاد لهذا الحب ، وبالتحقيق من قصد ياجو فى تحطيم سعادة عطيل والقضاء على منصبه . ان الرجل اذا وقف يتأمل فى الجريمة ويفكر مليا فى تنفيذها ولم يفعل غير ذلك فقد اهتمامنا به . أما اذا هو تآمر مع آخرين — أو تآمر وحده . وقرر ارتكاب الجريمة بالفعل فقد بدأت الرواية فعلا . واذا زعم رجل لاحدى النساء أنه يحبها ولم يزد على ذلك .. ففى وسعها الاستمرار على هذا المنوال من المطارحات الغرامية ساعات أو أياما .. لكنه اذا قال لها : « هلمى نفر معا » لأمكن أن يكون قوله هذا مبدأ رواية . وهذه الجملة وحدها توحى بأشياء كثيرة : لماذا يجب أن يفرا ؟.. انها اذا أجابت : ولكن ماذا يكون من أمر زوجتك ؟.. نكون قد حصلنا على مفتاح الموقف . واذا كان لدى الرجل من قوة الارادة أن ينفذ فسوف يتبع الصراع كل خطوة يتخذها .

سؤال : ولماذا لم يبدأ ابسن مسرحيته « بيت دمية » ونورا فى حالة انزعاجها لمرض هالمر وحينما كانت تلتمس المعونة لانقاذه وهى فيما يشبه

الجنون ؟.. لقد كان قدر كبير من الصراع ميسرا حين ذاك ، عندما كانت نورا تحزم أمرها على تزوير امضاء والدها .

جواب : هذا صحيح . ولكن الصراع كان فى هذه الآونة داخل عقلها :. أى انه كان صراعا خفيا .. ولم يكن هناك خصم .

سؤال : بل كان هناك خصمان ، هما هالمر وكروجستاد .

جواب : لقد كان كروجستاد راغبا أشد الرغبة فى اقراض المال لالشيء الا لعلمه بأن الامضاء مزورة . لقد كان يطمع فى أن يجعل هالمر فى قبضته، ولهذا لم يقم العقبات فى طريق نورا . ثم ان هالمر هو السبب فى اتمام هذا التزوير وليس عقبة فى سبيله وكان كل مايصنعه فى ذلك الوقت هو مقاساته مرارة المرض ، وهو ماشجع نورا على الحصول على المال .

لقد كان اختيار ابسن لنقطة هجوم فى بيت دمية اختيارا سيئا . وكان الأفضل له أن يختار نقطة البدء عندما يساور القلق كروجستاد ويشرع فى المطالبة بنقوده. لقد كان ضغطه هذا على نورا قمينا بأن يكشف عن شخصيتها ويسرع بتتابع الصراع .

ان المسرحية يجب أن تبدأ من أول سطر تنطق به احدى الشخصيات من فوق المنصة . والشخصيات الروائية كفيلة بأن تكشف عن نفسها وطبائعها فى سياق الصراع . ان من سوء التأليف المسرحى أن تبدأ بتقديم شواهدك، ورسم أساس موضوعك ، وخلق الجو لهذا الموضوع قبل أن تبدأ الصراع . فمهما تكن مقدمتك المنطقية ومهما يكن تكوينك لشخصياتك ، تذكر أن السطر الأول الذى يلقى من فوق خشبة المسرح يجب أن يكون بدء الصراع، وأن يكون هو نفسه الدافع الخفى ــ غير المنظور نحو اقامة الدليل على سلامة المقدمة المنطقية .

سؤال : اننى ــ كما تعلم ــ مشغول الآن بكتابة مسرحية .. مسرحية من فصل واحد . وقد أعددت مقدمتى المنطقية ، أو الفكرة الأساسية للمسرحية

كما اتفقنا أن نسميها .. وقد رسمت شخصياتى ونسقتها كما علمتنا ، وذلك كله بعد أن كتبت مجمل الرواية .. ولكنى لا أزال أشعر أن ثمة شيئاخطأ.. ان مسرحيتى ينقصها التوتر .

جواب : اذن فأسمعنا مقدمتك المنطقية .

سؤال : اليأس يؤدى الى النجاح .

جواب : فاقرأ علينـــا المجمل*.

سؤال : شاب جامعى حدث .. شديد الخجل ، مفتون بحب ابنة أحـــد المحامين ، وهى تبادله الحب ، الا أنها تحترم أباها وتحبه أيضا . وهى لهذا نفهم الفتى أن أباها ان لم يوافق على زواجهما فلن تتزوجه . ويقابل الفتى أبا حبيبته ، ذلك الرجل الذكى الالمعى ، البارع النكتة ، الذى يلهو بالشاب ويتخذه هزوا .

جواب : وماذا بعد هذا ؟ ..

سؤال : انها تأسف على ما حدث لحبيبها وتبوح له بأنها سوف تتزوجه برغم اعتراضات أبيها .

جواب : حدثنى عن نقطة هجومك .

سؤال : الفتاة تقنع الفتى بوجوب حضوره الى منزلها لكى يلقى أباها .. ويرفض الفتى هذا التدخل من جانب الأب و ..

سؤال : وأى شيء هنا معرض للخطر ؟..

جواب : الفتـــاة طبعا ..

سؤال : ليس هذا صحيحا . فلو أن زواجها متوقف على موافقة أبيها ، فلا يمكن أن يكون حبها حبا صادقا قويا .

جواب : ولكن هذا الحب هو نقطة التحول فى حياتها .

سؤال : وكيف ؟..

جواب : ان أباها اذا لم يوافق فقد ينفصل الحبيبان وتكون سعادتهما

معرضة للخطر ..

سؤال : أنا لاأعتقد هذا . ان الفتاة مترددة وواهية العزيمة ، ولهذالايمكن أن تكون سببا فى أى صراع صاعد .

جواب : ولكن الصراع الصاعد موجود . فالفتى يرفض الذهاب للقاء الوالد فى منزله .

سؤال : لحظة من فضلك . اذا كان ماأذكره صحيحا فقد أصبحت مقدمتك هكذا « اليأس يؤدى الى النجاح » والمقدمة كما عرفنا حتى الآن هى مجمل قصير للمسرحية . ومقدمتك تشير الى أن حياة أحد من الناس معرضة للخطر .. ولكن المجمل لايقول هذا ، فلماذا لاتبدأ مسرحيتك فى منزل الفتاة وهى جالسة فى انتظار السيد الوالد ؟.. ان الفتى يائس قانط ، وهو يذكر الفتاة بما أقسم لها عليه قبل ارتفاع الستار .

سؤال : وماذا أقسم لها أن يفعل ؟..

جواب : أن يقتل نفسه اذا رفضه أبوها ، ومن ثمة يكون موته عبئا يجثم على ضمير الفتـاة .

سؤال : ثم ماذا يحدث بعد هذا ؟..

جواب : تستطيع بعد هذا أن تتبع مجمل قصتك . انك تقول ان الأب رجل مشـهور ذكى بارع النكتة والمعى .. وانه ينزل بالفتى الى الدرك الأسفل ، أو أسفل سافلين كما يقولون ، ونحن نعلم أن الفتى قد بلغ أقصى درجات اليأس حتى انه مستعد لأن يضحى بحياته ، اذا أخفق فى الزواج من الفتاة . اذن فحياته نفسها معرضة للخطر ، ولاشك أن هذا سيكون نقطة تحول فى حياته . ومن ثمة فكل كلمة ينطق بها الفتى أو ينطق بها الأب تكون شيئا هاما .. وبعد .. فلسوف يناضل الشاب من أجل حياته .. وقد يفعل شيئا .. الشيء الذى لانتنظره .. فقد يتلاشى خجله فى ساعة الخطر .. فيخاطر ويهاجم الوالد ويربكه بل يحيره . وهنا تتأثر الفتاة وتتحدى ارادة والدها.

سؤال : ولكن ألا يستطيع أن يفعل هذا دون أن يهدد بقتل نفسه ؟
جواب : بلى .. ولكنى أذكر .. اذا كان ما أذكره صحيحا .. أنك كنت تشكو من أن روايتك ينقصها التوتر .

سؤال : صحيح .

جواب : انها ينقصها التوتر لأنها لم تكن تشتمل على شيء معرض للخطر . وكانت نقطة الهجوم نقطة خاطئة ، وثمة آلاف من شباب المحبين يقعون فى نفس الورطة ، فبعضهم ينسى غرامه بعد حين ، بينما يتظاهر بعضهم بالخضوع لمشيئة من هم أكبر منهم وهم يتبادلون النظرات خفية . ولا يكون شيء فى أى من الحالين معرضا للخطر ، وهؤلاء لا يصلحون لأن يتخذهم الكاتب المسرحى موضوعا لمسرحيته . أما عاشقاك فهما على العكس من ذلك ... انهما جادان منتهى ما يكون الجد . والشاب على الأقل قد وصل الى نقطة تحول فى حياته ، وهو يراهن بكل شيء على ورقة واحدة .. وهذا ما يجعله جديرا بكتابة مسرحية عن حبه .

وحتى لو أن مقدمتك المنطقية مقدمة صالحة ، وشخصياتك شخصيات حسنة التناسق ، ولكنك لم توفق الى نقطة الهجوم ، فان هذا يجعل مسرحيتك تسير متثاقلة . وهى سوف تسير متثاقلة بسبب عدم وجود شيء هام معرض للخطر فى أول الرواية .

وأنت لا شك قد سمعت القول القديم المأثور : « ان كل قصة لابد أن تشتمل على بداية ووسط ونهاية » على حد قول آرسطو .

وكل كاتب بلغ من السذاجة أن يأخذ هذه النصيحة مأخذ الجد قمين بأن يتورط فى مشاكل لا قبل له بها .

انه اذا صح أن كل قصة لابد أن تشتمل على بدايتها كان معنى هذا ألا بد من أن تبدأ القصة بحمل الأمهات بشخصيات الرواية وأن تنتهى بموت

هذه الشخصيات .

وقد تحتج بأن تفسيرى هذا لما ذهب اليه آرسطو هو تفسير حرفى مبالغ فيه . وقد يكون هذا صحيحا . الا أن الكثير من الروايات التمثيلية قـد باءت بالفشل الذريع لهذا السبب نفسه .. أى لأن مؤلفيها قد أخذوا بما ذهب اليه آرسطو سواء قصدوا أن يأخذوا بمذهبه ذاك أو لم يقصدوا .

ان قصة هاملت لم تبدأ حينما ارتفع الستار عن الفصل الأول ، بل هى قد بدأت قبل ذلك بزمن طويل . لقد ارتكبت جريمة قتل قبل هذا ، وقد جاء شبح الملك المقتول هذه اللحظة فقط ليطالب بأن تأخذ العدالة مجراها .

فهذه المسرحية لا تبدأ اذن بأول قصتها ، بل من وسطها ؛ وبالأحرى بعد ارتكاب جريمة خسيسة أولا .

وقد تحتج بأن آرسطو انما كان يعنى أن الوسط نفسه لابد أن تكون له بداية ونهاية . ربما ، ولكن اذا كان هذا هو ما كان يقصد اليه ، لكان فى مستطاعه أن يعبر عما كان يقصده بعبارة أحسن .. عبارة واضحة لا غموض فيهـا .

ومسرحية بيت دمية لم تبدأ باللحظة التى كان هالمر يعانى فيها آلام المرض ، ولا باللحظة التى كانت تتلهف فيها نورا الى انقاذ حياته ؛ بل هى لم تبدأ حينما زورت نورا امضاء أبيها لتحصل على المال ، ولا حينما عاد هالمر الى وطنه ولا عمل له بعد أن استرد صحته وعادت اليه عافيته . بل هى لم تبدأ فى خلال تلك السنين التى كانت نورا تضيق فيها على نفسـها وتقتر تقتيرا شديدا لكى تسدد دينها . انما هى قد بدأت بالفعل حينما علم كروجستاد بأن هالمر قد رقى الى منصب مدير البنك .. حينئذ بدأ كروجستاد حملة تهديده المعروفة ؛ كما بدأت أيضا حوادث المسرحية .

ورواية « روميو وجولييت » لم تبدأ حينما بدأت الخصومات بين عائلتى

كابيولت وموتتيج .. ولا هى بدأت حينما وقع روميو فى غـرام جولييت ، لكنها بدأت حينما ذهب روميو ، متحديا الموت نفسه الى بيت آل كابيولت ورأى چولييت

ورواية « أشباح » لم تبدأ حينما تركت مسز آلڤنج زوجها وذهبت الى حبيبها الأول القس ماندرز تعرض عليه نفسها وطالبة اليه أن يمنحها معونته، ولا حينما أصبحت والدة رچينا حاملا من الكابتن آلڤنج . بل هى لم تبـدأ حينما مات الكابتن آلڤنج .. انما بدأت بعد أن عاد أوزولد الى أرض الوطن محطم البدن منهار الروح .. وحينما أخذ شبح آلڤنج غير المأسوف عليـه يتردد عليهم ليذكرهم بمصائبه من جديد

ان واجب المؤلف أن ينشد شخصية تجرى وراء غرض لا تجـد لها عن الحصول عليه صبرا .. شخصية تكون حاجتها ملحة ولابد من تحقيقها .

لماذا ؟ لأنك لا تستطيع أن تحصل على ما تسميه قصتك أو مسرحيتك الا فى اللحظة التى تستطيع فيها الاجابة بالشواهد القاطعة على الأسـباب التى ينبغى لهذا الرجل من أجلها أن يفعل شيئا ما لا مفر له من عمـله وفى منتهى السرعة .. ومهما يكن الدافع الذى يدفع الشخصية الى العمل فلا بد أن يكون دافعا صادرا عما حدث قبل أن تبدأ المسرحية . والواقع أن قصتك لا تكون شيئا محتملا الا حينما تكون صادرة عن نفس الشىء الذى حدث من قبل .

ان من المقطوع به أن تبدأ قصتك ــ أو مسرحيتك ــ من وسطها وليس من مبدئها بأى حال من الأحوال .

— ٩ —

الانتقــال

(أى التحول من حال الى حال ومن موقف الى موقف)

— ١ —

« منذ بليونين ، أو ثلاثة بلايين سنة كانت الأرض كرة من النار ، تدور حول محورها .. وقد مضى عليها ملايين من السنين قبل أن تبرد تحت وابل لا ينقطع من الأمطار ، وكانت هذه عملية بطيئة ، ولا يكاد يشعر بها أحد، الا أن التغير التدريجى ــ الانتقال ــ حدث وتم بالفعــل ، ويبست القشرة الأرضية ، وأخذت التفاعلات الكبيرة تبرز التلال الى أعلى ، وتهبط بالوديان الى أسفل ، وتشق المجارى التى تدفقت فيها الأنهار فيما بعــد . ثم ظهرت الأحياء ذات الخلية الواحدة .. وأخيرا أخذت الارض تعمر بالكائنات الحية.

ويوجد بالقرب من أول سلم الحياة نباتات طحلبية بلا سيقان ولا أوراق.. ويلى هذه فى ذلك السلم نباتات القمم ، أو النباتات عديمة الأزهار ، مثــل نباتات السرخس ذوات السيقان والأوراق، ثم يلى هذه النباتات المزهرة ، ثم النباتات المتعددة الفلقات ثم أشجار الغـــابات ثم الأشــجار المثمرة أى (أشجار الفاكهة).

وهكذا لا تعرف الطبيعة الطفرة أبدا .. أعنى أنها لا تثب مطلقا ، بل هى على الدوام تعمل فى هوادة وتؤدة ، وتجرى تجاربها باستمرار . وهــذا الانتقال الطبيعى نفسه يمكن ملاحظته فى الحيوانات الثديية .

والمرحلة التى تقع بين الثدييات البرية والثدييات المائية تعمرها البرمائيات

التى من قبيل فيران المسك (١) والقنادس (٢) (كلاب الماء) والقضاعات (٣) (كلاب البحر) والفقمات (٤) (عجول البحر) وهى الحيوانات التى يتساوى عنــدها العيش فى البر والعيش فى الماء (عن كتاب وودرف : بيولوجيــا الحيوان Animal Biology

وثمة حلقات تربط بين الأسماك والحيوانات الثديية ، وحلقات تربط بين الطيور والثدييات أيضا .. كما توجد حلقات تربط انسان الكهوف القديم بالانسان الحديث . وهذا التغير التدريجى ـ الانتقال ـ يعمل عمله فى كل مكان .. وهو يعمل عمله فى سكون ورفق .. وبلا جلبة أو ضوضاء .. وهو الذى ينشىء العواصف ، ويبيد أبراج النجوم . وهو الذى يساعد الأجنة الانسانية حتى تكون أطفالا، وحتى تبلغ رشدها بعد هذا .. ثم تكون شبابا، وتدرك حياة وسطا .. ثم تبلغ الهرم .

جاء فى « مذكرات » ليوناردو دوفنشى ما يلى :

.. « وقد أخبرنى هذا الرجل الطاعن فى السن قبل أن يسلم أنفاسه بساعات أنه قد عاش مائة عام لم يشعر طوالها بأى ألم جسمانى اللهم الا الضعف .. وقد غادر هذه الحياة الدنيا وهو جالس فى سريره فى مستشفى القــديسة ماريا الجديدة بفلورنسا دون أن تبدر منه حركة ودون أن يشكو أو يتوجع وقد قمت بتشريح جثمانه لكى أقف على السر فى موته ، تلك الموتة الناعمة الهادئة فعرفت أنها نشأت من ضعفه الذى تسبب فى هبوط كمية الدم ، ومن ضعف الشريان الذى يغذى القلب وغيره من الأعضاء السفلى ، تلك الأعضاء التى وجدتها شديدة الجفاف شديدة التقلص شديدة التصلب . وقد كتبت نتيجة هــذا التشريح بعنــاية كبيرة وفى منتهى اليسر ، لأن الجسم كان خاليا تماما من الشحم والرطوبة اللذين يحــولان عادة دون معــرفة أجزاء

(1) Muskrats (2) Beavers (3) Otters (4) Seals.

الجسم ... ان الطاعنين فى السن ، الذين يتمتعون بصحة جيدة يموتون من افتقارهم الى ما يغذيهم ، وهذا الغذاء يصل عن طريق شرايين (الماسريقا) ويصبح باستمرار مقيدا بتثاخن جلد هذه الشرايين (وهو ما يسمى الآن تصلب الشرايين) وهذه العملية تستمر حتى تؤثر فى الشرايين الشعرية التى تسارع قبل غيرها الى الانسداد تماما . ومن هذا يحدث أن يشتد خوف الكبار الطاعنين فى السن من البرد أكثر مما يخافه الصغار ، وأن الكبار يكون لون جلدهم مثل لون الخشب أو مثل الكستناء المجففة ؛ لكون جلدهم هذا محروما تماما تقريبا من الغذاء .

وههنا أيضا تمضى عملية التغير أو الانتقال قدما ودون أن يلحظها أحد . وتنسد الشرايين شيئا فشيئا خلال السنين ، ويذبل الجلد ويفقد لونه الطبيعى .

وكل حياة لها طرفان أو قطبان ، الولادة ثم الموت ، وبين هذين توجد خطوات من العمليات الانتقالية ، أو التحولات ، وهى :

من الولادة — الى الطفولة
من الطفولة — الى البلوغ
من البلوغ — الى الشباب
من الشباب — الى الرجولة
من الرجولة — الى الكهولة (وسط العمر)
من الكهولة — الى الشيخوخة
من الشيخوخة — الى الموت

والآن .. فلنر الخطوات التى تقع بين الصداقة والقتل :

من الصداقة — الى خيبة الأمل
من خيبة الأمل — الى المضايقة
من المضايقة — الى التهيج والاثارة

من التهيـــج	الى الغضـــب
من الغضـــب	الى التهجـــم
من التهجـــم	الى التهـــديد
من التهـــديد	الى سبق الاصرار
من سبق الاصرار	الى القتـــــل

وتقع بين الصداقة وبين خيبة الأمل مثلا ، كما تقـــع بين كل مرحلتـــين أخريين من المراحل التالية خطوات ـــ أو أطراف أو أقطاب ـــ أخرى أصغر من الخطوات الرئيسية هى انتقالات أصغر أيضا .

فاذا كانت مسرحيتك ستتنقل بين الحب والكره كان واجبا عليك أن تبحث عن جميع الخطوات التى تقع بين هذين الطرفين ، أو القطبين .

فاذا حاولتأنتثب من «الصداقة» الى «الغضب» فانك بالضرورة تهمل مرحلتى «خيبة الأمل والمضايقة» .. وتكون هـــذه «وثبة» لأنك تكون قد تركت خطوتين من الخطوات التابعة للبناء المسرحى كما تتبع رئتاك أو كبدك لبنائك الجسمانى .

واليك أحد المشاهد من مسرحية «أشباح» حيث يتجلى الانتقال فى صورة رائعة : القس ماندرز مغيظ محنق من النجار انجستراند ، هـــذا الكذاب الظريف الذى لا يكف عن كذبه ، ولا علاج له من مرض هـــذا الكذب . والقس ماندرز يشـــعر من صميم قلبه ألا بد له من تسوية حســـابه تسوية نهائية مع هذا الرجل الذى أساء استعمال سلامة نية القس

والانتقال الممكن هنا هو :

من الغضـــب الى الانكار والتبرؤ

أو

من الغضـــب الى الصفح والمغفرة

ولسابق علمنا بأخلاق ماندرز ـــ أى شخصيته ـــ فنحن نعلم أنه سوف

يؤثر الصفح والمغفرة .. فلاحظ اذن هذا الانتقال الهين اللين الطبيعى فى ذلك الصراع الصغير :

انجستراند : (يظهر عند الباب) اننى استميحكم المعذرة .. ولكن ..

ماندرز : أها .. هم ..

مسز الفنج : أوه .. أهو أنت .. أنجستراند

انجستراند : اننى لم أجد أحدا من الخدم هناك .. ومن ثمة .. فلم يكن بد من أن أقرع أنا الباب .

مسز آلفنج : لا بأس .. أدخل .. أتريد أن تتحدث الى ؟

انجستراند : (داخلا) كلا .. شكرا كثيرا يا سيدتى .. بل أريد التحدث لحظة الى مستر ماندرز .

ماندرز : (واقفا فى مواجهته) حسن .. وهل لى أن أسألك عما تريد ؟

انجستراند : المسألة يامستر ماندرز أنهم يدفعون لنا أجورنا عما أديناه من عمل وشكرا كثيرا لك يا مسز آلفنج . والآن .. وقد انتهى العمل الذى اشتركنا فيه جميعا بمنتهى الاخلاص والأمانة كل هذه الأيام .. رأيت أن من المستحسن ختام هذا كله بصلاة قصيرة نقيمها هذا المساء ..

(هذا الكذاب الكبير ! انه يريد شيئا من ماندرز .. ولما كان يعلم أنه لن يستطيع الوصول الى قلب القس الا عن طريق التظاهر بالورع والتقى فهو يقترح موضوع الصلاة) .

ماندرز : صلاة ! وفى ملجأ الأيتام !

انجستراند : نعم يا سيدى .. الا اذا كان هذا لايوافقك .. اذن — و..

(انه لا بأس عنده من الانسحاب . وحسبه أن يدرك ماندرز أن قصده كان قصدا حسنا)

ماندرز : أوه .. بلا شك .. ولكن — أهم ..

(مسكين مستر ماندرز .. لقد كان فى منتهى الغضب ولكن ماذا فى وسعه أن يصنع ، وقد تقدم اليـه الرجل الذى هو سبب سـخطه يرجوه فى أن يؤمهم للصلاة ؟)

انجستراند : لقد كنت أقوم بشىء من الصلاة هناك أنا نفسى كل مساء

مسز آلفنج : صحيح

(ان مسز آلفنج تعرف هى أيضـا حقيقة أنجستراند معرفة جيدة وهى تعرف أنه يكذب)

أنجستراند : نعم يا سيدتى . كنت أفعل هذا من حين الى حين . من باب التزكية وتهذيب النفس . فقط . لكنى لست الا رجلا فقـيرا عاديا .. ولم أرتفع الى هذا المقام بكل أسف .. ومن أجل هـذا .. لما عرفت أن مسـتر ماندرز .. هذا الأب المقدس ــ هنا ــ فقد قلت انه ربما ...

ماندرز : اسمع يا أنجستراند .. قبل كل شىء يجب أن أسألك سؤالا ــ هل أنت فى كامل عقلك للقيام بمثل هذه المهمة ؟ وهل ضـميرك طاهر وغير مثقل بأى وزر ؟

(لم ينخدع القس ماندرز بدعوة أنجستراند له الى الصلاة كل الانخداع)

أنجستراند : تداركتنى السماء من مخطىء آثم . ان ضميرى لا يستحق أن نضيع وقتنا فى التحدث عنه يا مستر ماندرز .

ماندرز : ولكنه هو أجدر الأشياء بحديثنا .. فما قولك ؟

أنجستراند : ضميرى أنا .. حسن .. انه يتولاه بعض القلق والاضطراب أحيانا .. بالطبع .

ماندرز : آه ! هأنتذا تعترف على كل حـــال ! والآن .. هـل لك أن تقول لى ، دون أن تخفى على شيئا ــ ما هى علاقتك برجينا ؟

(لقد كان أنجستراند يعلم دائما أن رجينا هى ابنته ، بينما هى فى الحقيقة

ابنة غير شرعية للكابتن آلفنج المتوفى . وقد تسلم أنجستراند مبلغ سبعين جنيها ليتستر على هذه الفعلة التى ترد فيها زوجته حينما تزوجها)

مسز آلفنج (فى لهفة) مستر ماندرز !

ماندرز : (وهو يهدئها) اطمئنى .. دعى لى هذا الأمر

أنجستراند : علاقتى برجينا ! يا الهى ! لشد ما أزعجتنى (وهو ينظر الى مسز آلفنج) وماذا صنعت رجينا مما تلام عليه ؟. لا شىء على ماأظن!

ماندرز : نرجو أن يكون الأمر كذلك .. ان الذى أريد أن أعرفه هو : ما علاقتك بها بالضبط ؟ انك تقول انك والدها ، أليس كذلك ؟

أنجستراند : (مرتبكا) حسن .. هم .. أنت تعرف يا سيدى ماحدث بينى وبين زوجتى المسكينة جوانا .

ماندرز : كفى تحريفا للحقائق ! لقد اعتــرفت المرحومة زوجتك اعترافا كاملا لمسز آلفنج قبل أن تترك خدمتها .

أنجستراند : ماذا ، هل تريد أن تقول ان ... وعلى كل . . هل صـــحيح أنها فعلت ما تقول ؟

ماندرز : هأنتذا ترى أن الأمر لم يصبح سرا يا انجستراند .

أنجستراند : هل تريد أن تقول انها قد أقسمت لى .. ولم ؟

ماندرز : هل أعطتك قسما ؟

أنجستراند : كلا .. وانما أعطتنى كلمة شرف .. لكنها أعطتنى هذه الكلمة بلهجة جدية حاسمة .. كما تستطيع امرأة أن تفعل .

ماندرز : وكنت طوال هذه السنين كلها تكتم هذه الحقيقة عنى ، أنا الذى كنت أثق فيك الثقة الكاملة المطلقة ؟

أنجستراند : يؤسفنى أن أقول ان هذا هو ما كان يا سيدى .

ماندرز : وهل كنت استحق هذا منك يا أنجستراند ؟ ألم أكن دائما على

أهبة الاستعداد لمساعدتك قولا وعملا بقدر ما أستطيع .. أجب .. ألم يكن الأمر كذلك ؟

أنجستراند : حقا .. لقد كانت تمر بى أوقات تشـتد فيها الأحوال على لولاك يا سيدى .

ماندرز : وهل هذه هى الطريقة التى تجازينى بها ؟ أن تتسبب فىأن أدخل فى سجلات الكنيسة تدوينات زائفة ، ثم تكتم عنى بعد هذا ذلك السر الذى كان يجب أن تفضى به الى ، بحق ما بيننا ؟ ان سلوكك هذا يا أنجستراند سلوك لا يمكن أن يكون لك عذر فيه .. ومن الآن فصـاعدا قد انتهى كل ما بينى وبينك .

أنجستراند : (بعد زفرة) نعم .. أستطيع أن أفهم الآن أن هذا هو معنى ما حدث .

ماندرز : نعم .. لأنه كيف يمكنك أن تبرر ما فعلت ؟

أنجستراند : وهل كان يجب أن تذهب هذه البنت المسكينة وتضاعف مايثقل كاهلها منوزرفضيحتها بالتحدث الىالناس عنها .. أرجوك أن تفكر فى هذا لحظة يا سيدى .. فكر فيما لو كنت أنت نفسك فى مثل تلكالورطة التى كانت فيها تلك المسكينة جوانا .

ماندرز : أنـا !

(وسنلاحظ أن هذا القس سيقف مثل ذلك الموقف المخزى فيما بعـد . وللمشهد وجه شبه مباشر بسلوك ماندرز فى المستقبل)

أنجستراند : عفوا يا سيدى . لست أعنى الورطة نفسها .. والذىأعنيه، هو أن تفرض أن فى نيافتك شيئا تشعر بسببه بالخزى فى أعين الناس ، اذا صح أن أقول هذا ، اننا معاشر الرجال يجب ألا نكون قساة فى حكمنا على النساء ، يا مستر ماندرز

ماندرز : ولكنى لم أفعل شيئا من هذا مطلقا .. وأنا انما ألومك وأعتب عليك . عليك أنت

أنجستراند : هل تأذن لى يا صاحب النيافة أن أسألك سؤالا بسيطا ؟

ماندرز : سل ما شئت

أنجستراند : ألم تعظنا من قبل قائلا ان من واجب الانسان أن يأخذ بيد المنكسرين ؟

ماندرز : هذا واجب بالطبع .

أنجستراند : و .. أوليس يجب على الانسان أن يتقيد بكلمة الشرف ؟

ماندرز : مؤكد مؤكد .. ولكن

أنجستراند : ففى ذلك الوقت الذىحدث ذلكالحادث المؤسف بينجوانا وبين ذلك الرجل الانجليزى أو الأمريكى أو الروسى .. أو ليكن مايكون.. (لم يكن يعرف أن المجرم كان الكابتن آلفنج نفسه) .. حسن يا سيدى .. فى ذلك الوقت حضرت جـوانا المسكينة الى المدينة .. تلك البـائسة التى رفضتنى منقبل مرة أو مرتين ، وأبت أن أكون زوجا لها .. لأنها لم يكن يروقها فى تلك الأيام الا ذوو الهيئة الجميلة من الرجال .. فى حين أننى كنت بتلك الرجل العرجاء حينئذ .. ولابد أنك تذكر يا صاحب النيـافة حينما اجترأت على اقتحام أحـد صالونات الرقص حيث كان عـدد من البحارة يمرحون ويعربدون ويسكرون .. ولما أردت أن أعظهم لكى يقلعوا عما هم فيه ، ويتركوا تلك السبيل المعوجة ..

مسز آلفنج : اهم !

(كانت هذه الكذبة كفيلة بأن تجعل مسز آلفنج نفسـها ترسل هـذه النحنحة)

ماندرز : أعرف يا أنجستراند .. أعرف .. لقد قذف بك هؤلاء العرابيد

المخمورون من فوق الدرج .. لقد ذكرت لى تلك القصة من قبل . وماأصاب رجلك من هذه المصيبة مكتوب لك فى سجل حسناتك .

(انماندرز لا بأس عنده من أن ينطلى عليه أى شيء بقصد دينى)

أنجستراند : لست أطمع فى شيء من ذاك ياصاحب النيافة .. انما الذى أردت أن أقوله لك هو انها قد أتت الى وقصت قصتها على وهى تسفح دمعها مدرارا ، وروحها تضطرب اضطرابا مما يجعل قلبى .. أقول لك الحق .. ينفطر عليها انفطارا ..

ماندرز : أهكذا يا أنجستراند ؟.. ثم ماذا ؟

(هنا يكون ماندرز قد أخذ ينسى غضبه .. وهنا يبدأ الانتقال)

انجستراند : و .. عند هذا قلت لها : « ان ذلك الأمريكى يضرب فى عرض البحار .. لكن .. أنت .. أنت يا جوانا لقد ارتكبت وزرا .. وها أنت ذى .. امرأة آثمة .. ولكن .. لا بأس .. ان ها هنا يقف چيكب أنجستراند على قدمين قويتين .. ولم يكن قولى هـذا الا على سـبيل المجـاز ياصاحب النيافة .

ماندرز : أفهم أفهم .. استمر

أنجستراند : فهذا يا سيدى ما كان منى .. وما كان من انقاذى لهـا .. وما جعلتها به زوجتى الشرعية .. حتى لا ينفضح أمرها ، وحتى لا يعـرف الناس ما كان من أمرها مع هذا الأمريكى الغريب

ماندرز : لقد تم هذا كله بدافع الشفقة. والشيء الوحيد الذى لايمكننى تبريره هو ما كان من موافقتك على أخذ النقود .

أنجستراند : نقود ؟ أنا ؟ ولا مليم واحد !

ماندرز : ولـكن

أنجستراند : آه .. أجل .. انتظر قليلا .. صبرك يا سيدى .. لقـد

تذكرت . لقد كان مع جوانا قليل من النقود بالفعل .. لك حق .. ولكنى لم أشأ أن أعرف شيئا عن هذه النقود .. لقد قلت لها : « سحقا للمال أتى اليك به شيطان الرذيلة ! انه ثمن أوزارك . ان هذا الذهب الدنس .. أوالبنكنوت القذر الملطخ بالاثم .. أو أى نوع من المال كان .. فلست أدرى .. سنقذف به فى وجه ذلك الأمريكى » ولكن الأمريكى كان قد ذهب يذرع البحار السبعة يا صاحب النيافة .

ماندرز : أهذا هو الذى كان من ذلك الأمر يا صديقى الطيب ؟.

(لا يخفى أن ماندرز قد أخذ يرق ويلين)

أنجستراند : هذا الذى كان يا سيدى . وعنـدئذ اتفقت أنا وجوانا على تخصيص المال لتربية الطفلة.. وهذا هو الذى حدث. وأنا مستعد لأن أقدم حسابا تفصيلياعن كل مليم منه .

ماندرز : ان هذا يغير وجه الموضوع تغيرا كبيرا .

أنجستراند : هذا هو ما كان يا صاحب النيافة .. وأجرؤ على القول بأننى كنت أبا بارا لرجينا ــ وذلك بقدر ما كان فى قدرتى أن أفعل ، لأنك لاتجهل أننى رجل بائس أكدح لآكل لقمتى بعرق جبينى .

ماندرز : هون عليك يا عزيزى أنجستراند ، هون عليك .

أنجستراند : أجل انى لأجرؤ على القول بأننى ربيت الطفلة ، وكنت زوجا صالحا لجوانا ، محبا لها حريصا عليها ، كما يأمرنا الكتاب المقدس أن نكون. ولم يدر فى خلدى قط أن أذهب الى نيافتك لأفتخر عندك بهذا الذى فعلت، أو أطلب ثمنا لما أديت .. وذلك لأنها الفعلة الوحيدة الصالحة التى فعلتها فى تلك الحياة .. كلا كلا .. ان جيكب أنجستراند حينما يفعل شيئا من هذا فانه لايحرك به لسانه ليفخر به .. وبكل أسف اننى لم أصنع شيئا كثيرا من ذلك . وأنا أعلم هذا واعترف به .. وأنا كلما جئت للقاء نيافتـك لم أجىء

والأسفاه الا للتحدث اليك فى مثل هذه المتاعب وتلك الشرور..لأن ضمائرنا..
كما قلت لك الآن .. وأقولها ثانية .. لتقسو علينا أحيانا .

ماندرز : اعطنى يدك .. چيكب أنجستراند

ان الحركة فى هذا المشهد حركة كاملة .. والقطبان هما : «الغضب» ثم «الصفح» وبينهما حركات انتقالية .

وكلتا الشخصيتين واضحتان جليتان . وبالرغم مما عرف عن أنجستراند من ولع بالكذب فانه شخص سيكلوجى ـ نفسانى ـ خبير بمسارب النفس، الانسانية بقدر ما نجد ماندرز رجلا ساذجا قريب الانخداع . واذا مضينا فى قراءة الرواية وجدنا أن مسز آلفنج تقول لماندرز فيما بعد ، وبعد أن ينصرف أنجستراند : « انك ستظل دائما طفلا كبيرا ! »

على أن هذا اذا صدق على ماندرز فهو يصدق أيضا على نورا .. تلك الطفلة الكبيرة. وقد شهدنا جزءا كبيرا من طفولتها تلك فى مشهدها مع هالمر.. ولو أن كاتبا آخر غير ابسن هو الذى كتب رواية « بيت دمية » لكان قمينا بأن يقلب المشهد الأخير من هذه الرواية فيجعله مشهدا فخما شبيها بمشاهد الألعاب النارية التى تطلق للزينة ولفت الأنظار ـ بحيث يخلق صراعا واثبا من جانب نورا ، لقد رأينا التطور البطىء الذى تطورت اليه شخصية هالمر، الا أننا لم نحس بتطور شخصية نورا فى تلك القضية . ولو أنها أبانت لنا عن نيتها فى هجر بيتها دون أن تكون ثمة فترة انتقال مناسبة لأمكن أن تدهشنا .. وتثير فينا روح التساؤل ، لانها تكون فى تركتنا دون أن نقتنع بعملها .. ان من الممكن فى الحياة الواقعية احتمال حدوث مثل هذا الانتقال فى جزء من ثانية واحدة من التفكير .. أما ابسن فقد ترجم التفكير الى فعل، وذلك لكى يستطيع الجمهور أن يرى وأن يفهم .

ومن المحتمل أن يثور الانسان على الفور فى نفس اللحظة التى تلحق به أية أهانة .. وحتى اذا حدث هذا فلا بد أن يمر الانسان بفترة من الانتقال . ان العقل يتلقى الاهانة ، ويزن العلاقه بين الذى وجه اليه الاهانة وبين نفسه ، فيجد أن الذى أهانه شخص كنود ناكر للجميل ، وأنه قد أساء استخدام صداقتهما ، وحينما بلغ القمة فى سوء استعماله لها صدرت عنه الاهانه ، — واستعراضه السريع هـذا لعلاقتهما ، والذى مر به فى سرعة البرق جعله يستنكر وضعه ، وقد تلا هذا غضبه ثم انفجاره . فهذه العملية الذهنية ربما لم تستغرق من الوقت أكثر من جزء من ثانية . فهذه الثورة التى حدثت فى مثل لمح البصر ليست اذن ثورة واثبة ولا عملا من أعمال الطفرة كما رأينا، لكنها نتيجة عملية ذهنية ، مهما تكن عملية سريعة .

وما دمنا لا نجد فى الطبيعة عملا من أعمال الطفرة .. أعنى عملا واثبا من الذى يتم بقفزة واحدة ، فلا يمكن أن يكون من ذلك شىء فوق خشبة المسرح مطلقا . والكاتب المسرحى البارع هو الذى يسجل حركات العقل الدقيقة حركة بعد حركة كما يسجل السسموجراف أبسط الاهتزازات الأرضية وهى على بعد أميال .

لقد قررت نورا أن تهجر هالمر بعد ثورته العارمة عند اطلاعه على خطاب كروجستاد . ولو أنها كانت فى حياة عادية لكان من المحتمل أن تنظر اليه مذعورة ، دون أن تقول كلمـة ، ولكان من المحتمل أن تدير ظهرها لهالمر الثائر وتتركه وتنصرف . لقد كان هـذا كله محتملا فى الحيـاة العادية ، لكن هذا كله لا يصلح فى الرواية المسرحية لأنه كان يجعل الصراع فيها صراعا واثبا ، وبالتالى يجعل التأليف تأليفا رديئا . ان على الكاتب المسرحى أن ينتهج كل الخطوات التى تؤدى الى النتيجة ، سواء حدث ذلك الصراع بتلك الطريقة أو حدث فى ذهن الشخص نفسه .

ان فى وسعك أن تكتب مسرحية حول انتقال واحد .. ومسرحيتا النورس (١) . Sea Gull وبستان الكرز (٢) Cherry Orchard للكاتب تشيكوف هما من هذا النوع . وان كنا قد أشرنا الى أن القطبين ـ أى طرفى الانتقال ، ليسا الا خطوة بمفردها من خطوات الرواية . وليس يخفى بالطبع أن المسرحيات التى يكون فيها الانتقال من هذا النوع تكون روايات بطيئة الحركة ، الا أنها بالرغم من بطء حركتها تشتمل على الصراع والأزمة والذروة ، وان كان هذا كله على مستوى أصغر .

ان بين « الطمع الذى لم يأت بنتيجة » وبين ما يثيره ذلك من « امتعاض فى نفس صاحبه وغيظ » رحلة من الانتقال . وكثير من المؤلفين يقفزون من أحد هذين القطبين الى القطب الآخر قفزة واحدة ليس فيها تريث أو تدرج، ظانين أن رد الفعل يحدث على الفور ، متناسين أنه حتى وان كان الامتعاض والغيظ الناشئان عن حبوط مسعى صاحب الطمع يحدثان بطريقة تلقائية أو انبعاثية ـ أعنى مباشرة وفى الحال ـ فان ثمة سلسلة من الحركات الدقيقة، هى التى نسميها هنا انتقالا ، وهى التى تسبب رد الفعل .

وهذه الحركات الدقيقة التى لاتستغرق أكثر من جزء من الثانية هى التى تعنينا هنا . وتستطيع أن تحلل أى انتقال لتدرك أن هذا التحليل سوف يزيد معلوماتك عن شخصياتك ويجعلك أكثر معرفة بها والماما .

وملهاة طرطوف تشتمل على نوع من الانتقالات البديعة ، حينما تتاح الفرصة آخر الأمر لهذا الافاك المخيف لكى يجلس فى خلوة الى زوجة أورجون . لقد كان يتظاهر بالتقى والورع بوصف كونه قسيسا ، لكنه كان فى الوقت نفسه ينصب شراكه لألمير الجميلة .. لنرى كيف يتخذ من قداسته الزائفة قنطرة لعرض غرامه الدنس ، وبث صبابته النجسة ، وهو فى الوقت نفسه يحافظ على شخصيته من غير أن يخرج عنها .

انه بعد أن يتشهى الميز كل هـذه الأيام الطويلة ، لا يكاد يخلو اليهـا ويجلس معها على انفراد حتى يفقد سيطرته على عواطفه بطبيعة الحال ... انه يتحسس ملابسها بأصابعه وقد زاغ لبه وضاع صـوابه .. ولكن الميز الواعية تفطن الى هذا فتنبهه قائلة :

الميز : أيها السيد طرطوف !

طرطوف : حـرير أو (ستنيه !) ان لم أكن غلطانا ! ومن أشهى أنواع المنسوجات وأنعمها . ولست أشك . أن عـروس سليمان التى تغزل بها فى أناشيده كانت تلبس له مثل هذه الحلة البديعة حينما ...

الميز : أياما كانت تلبسه يا سيدى .. فلا شأن له بأحد منا .

(يبرد هذا الصد من حرارة طرطوف قليلا فيكون أكثر حذرا)

الميز : ان لدينا أمورا أخرى غير هذا الحرير جديرة بأن نبحثها .. أريد أن أسمع منك ان كنت حقا راغبا فى الزواج من ابنة زوجى ؟

طرطوف : وأنا أسأل بدورى أهذا الزواج لا يحظى بموافقتك ؟

(انه الآن يتحرك باحتراس ... اذ أصبح مما لا بد له منه أن يكون أكثر حذرا).

الميز : ولم لا . وهل فى وسعك أن تظن أننى أستحسن هذا وأوافق عليه؟

طرطوف : أقول لك الحق يا سيدتى .. لقد سـاقنى ظنى الى الشك فى ذلك . ويجب أن تسمحى لى أن أطمئنك من هذه الناحية . والحق أن السيد أورجون قد اقترح هذا النسب على ، لكنك يا سيدتى لست فى حاجة لأن أقول لك ان آمالى مرتبطة بشىء آخر .. بسعادة أعظم من ذلك بكثير !

الميز : (وقد سرى عنها وأتتها النجدة) طبعا طبعا .. انك تعنى أن فؤادك معلق بمباهج وسعادات ليست من مباهج هذه الدنيا وسعاداتها .

طرطوف : لاتسيئى فهمى ياسيدتى أرجوك ، أو بالأحرى .. لا تتظاهرى بأنك لا تفهمين قصدى .. ان هذا لم يكن ما أعنيه أبدا ..

(انه هنا يكنى عن أنها انما تشير الى قصده الحقيقى ـ وليس فى ذلك أى وثب . ان طرطوف يسير قدما الى هدفه .. أى الى البوح لها بحبه والتصريح بغرامه)

المير : اذن فهل تتفضل فتقول لى ماذا تعنى بالضبط ؟

طرطوف : أعنى ياسيدتى أن قلبى ليس من حجر صلد !

المير : وهل فى ذلك غرابة او شىء يستحق الذكر ؟

طرطوف : انه أبعد من أن يكون صخرا يا سيدتى .. وهو مهما تاق الى السماء وشغف حبا بها فلن يكون هذا دليلا على أنه لا نصيب له من السعادة الأرضية

(لا يزال طرطوف ماضيا فى طريقه الى هدفه)

المير : انه ان لم يكن كذلك كان من واجبك ولا بد أن تجعله كذلك يا سيد طرطوف .

طرطوف : وكيف السبيل الى مجاهدة المستحيل والوقوف فى سبيله يا سيدتى ؟

وهل فى امكاننا حينما نرى خلقا كاملا من صنع الخلاق المبدع أن نمتنع عن عبادته فيما خلق على صورته ؟ كلا ـ ومن العدل كل العدل أن يكون الامتناع عن ذلك عملا بعيدا عن التقى والورع .

(وبهذا يصبح الطريق ممهدا ... وها هو ذا يتأهب الآن للهجوم)

المير : فهمت .. انك من عشاق الطبيعة !

طرطوف : عاشق مدمن ياسيدتى ! ولاسيما اذا تجلت الطبيعة فى مثل تلك الحلة الالهية ، وفى مثل ذلك الحسن الفتان الذى يتجلى فيما أراه

الآن فيبهرنى .. لأنى كنت أحسبها فخاخا نصبها لى الشيطان لهلاكى والقضاء على ... ثم اذا أنا يتبين لى مذ كانت عاطفتى نقية طاهرة ، أنه كان فى وسعى أن أعكف على تلك المفاتن فى غير اثم ولا استيحاء ، ولكن أقدم لك قلبا مهما كان صغيرا ولا يستحق أن تتفضلى بقبوله .. ولكنى بالرغم من تفاهة هـذا القلب يا سيدتى أجـرؤ فألقى به تحت قدميك .. منتظرا قرارك الذى ربما رفعنى الى أعلى درجات النعيم .. أو هوى بى الى أسفل دركات اليأس .

(انه يمزج قحته وجرأته بتخيل بخته الأسود فى حالة الرفض . وهـذا يؤكد لنا أن هذا الرجل طرطوف خبير بمسارب النفس ، ماكر محتال)

المير : لا شك يا سيد طرطوف أن هذه ثورة عجيبة الى حد ما ، وخروج عن واحد من مبادئك الصارمة العارمة .

طرطوف : آه ياسيدتى ! وأى مبادىء تستطيع احتمال هذا الجمال كله ! واأسفاه .. اننى لست معصوما عصمة النبى يوسف !

(انه يلقى عليها الملامة بمهارة . ولا يمكن أن تثور أية امرأة اذا اقتنعت أن مفاتنها من القوة بحيث لا يمكن أن تقاوم)

المير : هذا واضح كل الوضوح . ولكنى أنا ايضا لست السيدة زليخاء كما يبدو لى أنك تتصورنى

طرطوف : بل هذا هو الواقع ياسيدتى .. هذا هو الواقع . وأنا على استعداد للايمان بهذا ايمانا أعمى وبلا وعى . انك لا تقلين عنها اغراء وفتنة ... انك هذه الفاتنة التى لم تنفعنى فى محاسنها شيئا جميع أيام صيامى ولا صلواتى وتوسلاتى وأنا راكع على ركبتى ذليلا ضارعا ! والآن .. لقـد زادت عاطفتى المكبوتة عن حدها ، وأنا أتوسل اليك وأتضرع أن تبدى لى أى اشـارة على أنك لا تزدرين هـذه العاطفة ولا تحقرينها . تقى

يا سيدتى أننى لست أقدم اليك ولاء ليس كمثله ولاء فقط ، بل أعاهدك عهـدا أرجو أن تطمئنى به الى أن حبى لك لن يخدش اسـمك ــ النقى الطاهر بمقدار ما يمكن أن يفعل ذلك نفس واحد من أنفاس مخلوق حى .. ثم أنت لست بحاجة الى أن يساورك الخوف من أكون واحدا من أولئك الذين يتشدقون بما يصيبون من حظ فى ذلك الميدان .

(وهذا التأكيد نفسه بالمحافظة على سرية الحب يصور لنا طرطوف على حقيقته ــ بوصفه وغدا يجيد رسم خططه ، الا أنه لا زال يلبس شخصيته)

المير : وهل لاتخشى ياسيدى طرطوف أننى قد أغير رأى زوجى فيك اذا أعدت على مسامعه ذلك الحديث ؟

طرطوف : سيدتى انى شديد الثقة فى حصافتك وعظيم فطنتك ــ أعنى ان لك قلبـا أرحم من أن يرضى الاضرار بشخص كل ذنبـه أنه عاجز عن مدافعة حبك والاقرار بعبادتك

المير : حسن ... لست أدرى كيف كانت امرأة سواى تتصرف لو أنها كانت فى مركزى ــ على أننى لن اذكر لزوجى شـيئا عن تلك الحـادثة .. يا سيد طرطوف .

طرطوف : وأنا آخر من ينصحك بأن تفعلى شيئا من ذاك يا سيدتى فى مثل تلك الاحوال .

المير : لكننى أطلب ثمنا لسـكوتى . ذلك أن تمتنع نهائيا عن طلب يد ابنة زوجى مهما ألح عليك زوجى فى ذلك .

طرطوف : آه يا سيدتى ! أحتم على أن أؤكد لك مرة ثانية أنك .. أنت .. وأنت فقط ــ .

المير : انتظر يا سيد طرطوف .. بل عليك أن تقوم بأكثر من ذلك .. ان عليك أن تستعمل كل نفوذك فى اتمام زواجها من فالير .

طرطوف : واذا فعلت هذا يا سيدتي .. اذا فعلت ، فماذا عسى أن أنتظر مكافأة لى على ذلك ؟

المير : عجبا .. سكوتي .. أؤكد لك !

(وبعد هذا الانتقال يصل المشهد طبعا حيث يوشك الصراع أن ينفجر. ولكن داميس ، بن أرجون ، يظهر فجأة فيحول بينهما . لقد سمع داميس حديثهما بحذافيره ، وقد تهيج تهيجا شديدا)

داميس : كلا .. بل لن يكون هناك كتمان لهذا الأمر .. ولا صمت عن أى أمر آخر كذلك .

المير : داميس

طرطوف : يا صديقى العزيز الصغير .. لقد أسـأت استماع عبارة بريئة فحسب . انها ــ .

(لقد كان الهجوم شديد المفاجأة لطرطوف حتى أفقده وعيه .. وتمضى لحظة قبل أن يتمالك ويتماسك)

داميس : أسأت الاستماع !؟ لقد سمعت كل كلمة مما جرى بينمكا .. وسيسمع أبى هذا الكلام بحذافيره .. وحمدا لله على أنى مستطيع آخـر الأمر أن أفتح عينيه على حقيقة أمرك ، وأن أكشف له عن مقدار نذالتك ومدى انخداعه فى الخائن المنافق الذى كان يؤويه ويثق فيه !

طرطوف : انك تظلمنى ياصديقى العزيز الصغير .. انك تظلمنى حقا !

(الظاهر أنه استعاد أنفاسـه مرة أخـرى .. وها هو ذا يستعيد مظهر التقى والورع من جديد)

المير : والآن فلتستمع الى يا داميس ــ يجب ألا تثير ضجة حول هذا الموضوع ــ انى ليسوءنى أن تردد الألسنة ما حدث . لقد وعدته الصفح والمغفرة على أن يحسن سلوكه فى المستقبل ، وأنا على يقين أنه سيفعل .

وأنا لا يمكنني أن أسحب وعدى بهذا .. والحق أن هـذا موضوع قبيح سخيف ولا يصح أن تثار ضجة حوله ــ ولا أن يعلم به لا أبوك ولا غيره من الناس .

داميس : هـذا قد يكون رأيك أنت . لا رأيى أنا . لقد تحملت الكثير جدا من هذا الزنديق المنافق المتظاهر بالورع .. مدعى التقى .. ذلك الفسل مدبر المكائد الذى سيطر سيطرة تامة على أبى .. والذى جعله يقف عقبة كأداء فى سبيل زواجى وزواج فالير ... وكان يجعل كل همه أن يحول هذا المنزل الى دير .. يؤوى جماعة من الرهبان والمعتزلة .. والآن .. ها هى ذى فرصتى التى لن أجد فرصة خيرا منها

المير : ولكن يا داميس .. اننى أؤكد لك ــ

داميس : كلا .. لن أفعل الا كما ذكرت ، وسأضع حـدا لكل هـذه السيطرة . لقد وضع السـوط فى يدى ، ويسرنى غـاية السرور أن أقوم بتطبيقه !

المير : داميس .. يا عزيزى .. لو أنك فقط أصخت الى نصيحتى !

داميس : آسف ! ولا أستطيع أن أقبل أى نصيحة . يجب أن يعرف أبى كل شىء !

(يدخل أورجون من الباب الأيسر)

أورجون : (داخلا) وما هذا الذى يجب أن أعرفه ؟

فى ذلك التحول ــ الانتقال ــ نوع من الصراع البـارع الذى يراكم التوتر ببطء ويجمعه كلما سار فى طريقه قدما حتى يصل الى نقطة انقطاع. وذلك فى سرعة معتدلة . والنقطة المرتفعة الأولى تأتى حينما يبوح طرطوف بحبه علانية ، والنقطة الثانية تأتى عندما يوجه داميس الى طرطوف تهمة الخيانة .

وعند وصول أورجون يمكننا أن نشاهد تحولاً فى طرطوف مرة ثانية . فاقراره الضمنى بالذنب ، ذلك الاقرار الذى يتشح فى ظاهره بالروح المسيحى الصادق ، يرفعه درجات فىنفس أورجون ، ويجعله يتبرأ من ولده.

ثم لا ينفك الصراع يزداد صعودا ، ويقع بين صراع وصراع آخر ، وهذا تحول مستمر يجعل الصراع الحركى شيئا ممكنا

* * *

منذ سنوات مضت توفى والد أحد الأصدقاء فذهبنا الى منزل صديقنا هذا بعد تشييع الجنازة حيث وجدنا الأسرة مجتمعة وقد خيم عليها حزن شديد ، وكان النساء يبكين ، والرجال ينظرون الى الأرض وكأنما سمرت أبصارهم بها . لقد كان الجو مقبضا شديد الكآبة فخرجنا لنتمشى . ولما عدنا بعد نصف ساعة تقريبا وفتحنا الباب على المعزين كانت دهشتنا شديدة . اذ وجدنا القوم فى زيط ومرح يضحكون ويمزحون، لكنهم ماكادوا يلمحوننا حتى أمسكو عما كانوا فيه من ذاك وقد علاهم الخزى . فماذا حدث يا ترى ؟ وما الذى جعلهم ينتقلون هكذا من الحزن المنض الى المرح الزائط ؟

ولقد مرت بنا مثل تلك المواقف منذ ذاك اليوم ، وكنا نجد التحول ـ أعنى الانتقال ـ من حال الى حال ساحرا فاتنا خلابا . واليك مشهدا من مسرحية Dinner at Eight للكاتبين كوفمان وفربر سنحاول أن تتتبع ما فيه من التحول الذى يبدأ من « التهيج » ويمضى الى « الغضب » . وذلك فى الفصل الثالث ، فى الجزء الاخير من المشهد الأول :

بكارد : (داخلا الى غرفة) تالله لقد كنت تمثلين تمثيلا مضحكا فى الأيام الأخيرة ياسيدتى اللطيفة .. تمثيلا لم يكن يرضينى كل الرضا .

كتى : (مضطربة ولكنها لم تغضب بعد . ولكن الانتقال قد بدأ نحو الغضب) ايه ! وماذا أيضا ؟

بكارد : (لا يقصد أى ايذاء — يقرأ فصل الشغب بصـــورة واقعية) سأخبرك ماذا . افرضى اننى واقف هنـــا فى مكتب العمـــل . وانا أصرف الحسابات . وأنت تأخذين « الحوالات » منى .

كتى : (تعتبر هذا تحديا وهجوما مضادا ، فتقف ، وتفرك يديها وتقف متراخية) من تظن التى تخاطبها ؟ زوجتك الأولى فى مونتانا ؟

بكارد : (يعتبر هذه بذاءة ويظهر عدم رضاه) لاتحشرى زوجتى الأولى فى عملنا هذا !

كتى : (تشم رائحة الغضب فى كلامه . لقد جاءته من ناحية الضعف فيه . ويذهب بحذرها غيظها القديم) تلك القبيحة الشائهة ! أم وجه مبقع ببقع كدم البق ! .. وصدر ماسح كبلاط الحمام .. التى لم تكن تجد ما تكلمك به الا كل غث لا خير فيه !

بكارد : (لا يزال يميل الى اعتبار هذا كله بذاءة .. ولا يزال تحوله الى حالة الغضب يمضى ببطء .. وفى حاجة الى مزيد لكى يثور) كفى عن هذا قلت لك !

كتى : (تزيده ليثور) غسالة «مرايلك المدهننه» .. الجارية التى كانت تطبخ لك أكلك فى خن المنجم الحقير اياه .. الممتلىء بالقمل ! التى لم تمت من قليل !

بكارد : (قد غلى مرجل غضبه .. وثب !) عليك اللعنة !

كتى : (وهى تشير بفرشة الشعر التى فى يديها) أجل .. لا تحسب أنك تستطيع معاملتى كما كنت تعاملها .. ولن تتخذ من وجهى مداسا تقفز منه الى حيث تريد — أيها الثرثار « الجخاخ » ! — (ثم تبتعد عنه وتقـــذف بفرشة شعرها بين الزجاجات والأباريق المرصوصة على خوان الزينة)

بكارد : ما هذا يا كناسة الكناسة يا قلامة الظفر ! تالله ما أكثر مافكرت

فى القائك، حيث وجدتك فى غرفة المستودعات بنادى الهوتنتوت أو فى الماخور الذى وجدتك فيه .

كتى : لا .. حيـــلك ! (اسراع فى النبرة العليا .. ولا يلبث التحـــول أن يكمل بعد قليل)

بكارد : وعند ذلك تستطيعين العودة الى بلدك لتعيشى مع عائلتك ذات الروائح العنبرية .. هناك وراء عشش عمال الدريسة فى حى پاسيك .. مع السيد الوالد .. شيخ الشحاذين الذى لايفيق من السكر ، والسيد الأخ الشـــقيق .. رد السجون الذى طالما أتعبنى التوســـط لاطـــلاق سراحه . إن شاء الله اذا طب مرة أخرى فسيشرف الزنزانة .. ولن ألقاه الا هناك !

كتى : وستكون هناك قبله .. أيها اللص العيار !

بكارد : واسمعى أيضا ! وقولى لأمك أم بربور .. هذه المرأة النشالة المحتالة .. قولى لها انها اذا جاءت تحمحم مرة ثانية حول مكتبى ، فسآمر بطردها من هناك .. بل بقذفها من حالق ، من فوق درجات السلم الســـــتين لتنكسر رقبتها باذن الله ! (وهنا تدخل تينا عندما يكون بكارد قد قارب الانتهاء من هذا الدش . وتكون تينا قد حملت فى يدها حقيبة المساء ، وهى حقيبة مزخرفة بالجواهر والمعدن النفيس ، وبداخلها علبة بدرتها واصبع أحمرها وعلبة سجايرها ..الخ.. ولما تجد تينا نفسها وسط تلك العاصفة تتردد قليلا ، ولا يكاد يفرغ بكارد من كلامه ويتنبه الى وجود تينا حتى يخطف الحقيبة من يدها ويقذف بها فوق الأرض ويدفع بها دفعة قوية تلقى بها فى الخارج)

كتى : (يتم الانتقال . ويبدأ هنا أول غيظ حقيقى . ومن ثمة فيجب أن تزداد حركتها سرعة .. ولا ينفك انتقالها يزداد نغمة أعلى) أنت .. التقطى هذه الأشياء ! (ويكون الجواب على هذا الأمر أن يركل بكارد بقـــدمه الحقيبة ركلة قوية ترسلها الى ركن الغرفة ــ فتقول كتى بينها وبين نفسها)

أساور . هه (وتخلع اسورة عرضها ثلاث بوصات ذات فصوص . وتضرب بها على الأرض ، ثم تركلها الى آخر ركن فى الغرفة) هذا يدل على مقدار معرفتك بالنســاء .. انك تظن ما دمت قد أعطيتنى أســورة أننى ــ لماذا أعطيتنى هذه الأشياء ؟ لأنك أردت أن تقــوم باحدى مغامراتك القــذرة وأردت أن أظهر لهــؤلاء الذين يحيطون بك كم أنت ولد ظريف و (ابن حنت !) . انك لم تفعل ، ولم تعطنى ما أعطيت لكى تشعرنى بأنى امــرأة ذات قيمة .. بل فعلت هذا لمصلحتك أنت ! (انها لا تدرى الى أين يقودها غضبها . ومن ثمة فهى تخبط خبط عشواء)

بكارد : أوه .. كذا .. أكان الأمر كذلك؟ اذن فما هذا المسرح . وما كل تلك الملابس وهذه الفراء وال . سيارات أو الذهاب الى أى مكان تريدين حيث تقذفين النقود فى غير حساب ؟

ان الدنيا كلها لم تر زوجة نعمت بمثل هذه الحياة السهلة الميسرة ! لقد انتشلتك من بالوعة المجارى .. وهذا هو شكرك لى على معروفى !

كتى : (كأنها كلب حاذق وجد رائحة القنص أخيرا .. انها تفيق فتعرف أين تمضى الآن)

أشكرك على أى شيء ؟ على أنك كنت تلبسنى كما يلبسون الحصــان المطهم ثم تتركنى جالسة وحدى يوما بعد يوم وليلة بعد أخرى ؟ انك لم تأخذنى الى أى مكان فى الدنيــا .. بل كنت تلعب البوكر باســتمرار مع أصدقائك الرجال وتتناول معهم طعامك .. فهذا الذى كنت تفعل (انهــا تتجه نحو هدف جديد ــ فلاحظها وهى تفعل ذلك)

بكارد : كلام ظريف جدا (انه لا يزال غير شاك ومستعد للرجوع الى المسالمة)

كتى : انك لا تنفك داخلا أو خارجا تفتخر بخفة دمك أو بما كان من

جمال ظلك .. أو بما سوف تكون عليه من رقة الروح .. أما أنا فلم يحـدث أنك فكرت فى أبدا ، ولا عملت لى أى شىء من تلك الأعمال الصغيرة التى تحبها النساء من أزواجهن — انك لم ترسل لى مرة زهرة .. مرة واحدة فى حياتك ! وكنت حينما أحب أن أتزين ببعض الأزهار كان على أن أذهب أنا نفسى لشرائها (وهنا تكون مطلة ناحية الباب حيث وقفت تينا ممسكة بباقة من أزهار الأوسكيد) هل تشترى المرأة الأزهار لنفس الأزهار ؟ انك لم يحدث مرة أن جلست لتتحدث الى ، أو لتسألنى عما كنت أفعل أو كيف صحتى .. أو أى شىء آخر .

بكارد : حسن ... اذهبى وابحثى لنفســك عن شىء تفعلينه .. اننى لا أمنعك .

كتى : أؤكد لك أنك لن تمنعنى . انك تحسب أننى أجلس فى البيت طول النهار أنظر الى الأساور ! هاه ! أكلم الأرانب البكماء ! ماذا تحسبنى أصنع بينما تقوم أنت بمغامراتك الملتوية ؟ أنتظر فقط حتى يعود بابا الى المنزل ؟ (الصراع يصل الآن حد الأزمة) .

بكارد : الى أى شىء ترمين .. أنت أيتها الـ .. الصغيرة .

كتى : أتظن أنك الرجل الوحيد الذى أعرفه — أنت أيها « الجعجاع » الكبير ! كلا ! انك لست الرجل الوحيد . ان هناك رجلا جعلنى أعـرف بمجرد أن عرفته أى سقط متاع أنت ! (وهنا يصل الانتقال مرة ثانية الى ذروته)

بكارد : (فى فورة عالية — هجوم مضاد) عجبا ! .. أنت!

كتى : (كأنها تساعده . انها تحب أن تراه ثائرا مهتاجا .. انهما يتجهان نحو انتقال جديد وصراع جديد من مسـتوى أعلى) انك تكره ذلك ... أليس كذلك — يا — عضو مجلس الوزراء المحترم !

بكارد : (لا يزال زائغا ــ الانتقال من الصدمة الى التحقق لم يتم بعد)
هل تريدين أن تقولى لى انك كنت تخونيننى مع رجل آخر !

كتى : (لقد كشفت القناع وتريد أن تذهب معه الى آخر الشوط) أجل
فماذا تنتوى أن تصنع فى ذلك .. أيها الثرثار التافه !

بكارد : (شاهقا شهقة الذكر المهتاج) ومن هو ؟

كتى : (وهى تغلى من الحقد) أيهمك أن تعرف ؟

بكارد : (يقبض على معصمها . تصرخ) خبرينى من هو !

كتى : لن أقول لك !

بكارد : تكلمى والا هشمت كل عظمة من عظامك !

كتى : لن أقول . وتستطيع أن تقتلنى ، ولكنى لن أفعل :

بكارد : سأعرف . سأعرفه (يترك معصمها) تينا ! تينا !

كتى : انها لا تعرفه (وتمضى لحظة يقفان فيها ، منتظرين ظهور تينا . ثم تظهر تينا ببطء عندالباب، وتدخل.. وقد بدت عليها مظاهر البراءة المفتعلة.. وان بدا عليها أنها كانت واقفة تنصت .. ولا تنفك تتقدم حتى تقف بين الزوج وزوجته الصامتين .)

بكارد : من كان يأتى الى هذا المنزل ؟

تينا : هه ! (فيما يلى يجرى الانتقال برفق نحو التشكل) .

كتى : أنت لا تعرفين . أليس كذلك ياتينا ! .

بكارد : أخرسى أيتها العاهر .. ابكمى (متجها الى تينا ثانية) أنت تعرفين. وستتكلمين . أى رجل كان يأتى الى هنا فى غيبتى ؟ .

تينا : (هزة متحمسة برأسها) لم أر أحدا ! .

بكارد : (يقبض على كتفها ويهزها هزة صغيرة) بل رأيت . تكلمى .. من كان يأتى هنا ! من الذى جاء هنا هذا الأسبوع الأخير ! من الذى كان يأتى

هنا وأنا متغيب فى واشنجطن ؟ .

تينا : لا أحد .. لا أحد .. الطبيب فقط ! .

بكارد : لا . لا . لست أعنى هذا الرجل .. أى رجل كان يأتى من ورائى ؟

تينا : لم أر أحدا أبدا غيره ! .

كتى : (تصيب عصفورين بحجر واحد) . انه غيــور . لكنهلا يشك فى الدكتور . وهو الرجل الذى تحبه كتى) هاه .. هذا الذى قلته لك .

بكارد : (ينظر اليها كأنه يريد استخلاص السر منها . يقرر أن هذا لا أمل فيه . يدفع بها الى الباب) (الى الجحيم من هنا) (كتى تثبتلترىماذا يكون من هــذا كله . بكارد يخطو خطوة هنا وخطوة هنــاك . ثم يصيح فجأة انى سأطلقك ! وهذا هو الذى سأفعله .. سأطلقك ولن تأخذى منى مليما واحدا . وهذا هو حكم القانون على فعلتك ! .

كــتى : انك لا تســتطيع اقامة الدليــل على ذلك . ويجب أن تبرهن عليه أولا .

بكارد : بل أستطيع اثباته . وسأستعين برجال البوليس السرى .. انهم سيقصون أثره .. وأتمنى أن يمسكوا بغندورك ولو مرة واحدة ..كما أتمنى أن أقبض على عنقه بأصابعى هذه .. ولسوف أفعل .. سأعرفه . وسأقتله. وسأقذف بك الى الشارع كقطط الأزقة الضائعة !

كتى : ايه ! أنت ستقذف بى الى الشارع! حسن! خيرالك أنتفكرمرتين قبل أن تقذف بى .. أما أنا .. فلن أحتاج الى البوليس السرى لأثبت ما كنت تصنعه وراء ظهرى !

بكارد : انك لا تتمسكين بشىء ضدى !

كــتى : لا شىء أبدا ؟ وعلى هذا فأنت تريد السفر الى واشنجطن ؟ أليس كذلك ؟ تريد الذهاب الى العاصمة لتقوم بدور كبير هناك .. وتقابل رئيس

الجمهورية لتشير عليه بما يجب أن يأتى وما يجب أن يدع . انك تعتـــزم الاشتغال بالسياسة .. آه (يصبح صوتها حوشيا) حسن .. فأنا أيضا خبيرة بالشئون السياسية .. وخبيرة بكل مغامراتك الملتوية التى قمت بها ــ علم الله كم ضقت ذرعا بموضوع طومسون ــ ونصبك على كلارك العجــوز المسكين واختلاسك منه .. ثم فضيحتك الحالية مع جوردان وابتزازه حتى طرمت أنيابه ! يا سلام عندما أبلغ عن مخازيك هذه.. فلسوف تفوح روائحك الكريهة .. وسيعرف الناس من أنت والشئون السياسية ! هيه ! ماشأنك أنت والشئون السياسية ؟ انك لا تقدر على الخوض فى بحارها .. كما لا تقدر على الوصول الى قاعة الرجال فى آستور .

بكارد : أنت أيتها الأفعى ! أنت أيتها الحية السامة الرقطاء ! سأعرف كيف أمضى معك حتى آخر الشوط . لقد ارتبطت بحضور وليمة فرنكليف هذه .. ولكنا سنلتقى بعد ليلتنا هذه .. ولكنى لن أذهب الى هناك فى صحبتك الا اذا كان إجتماع فرنكليف هذا أكثر أهمية لى منك أنت . هذه الليـــلة أنا منصرف .. أفسحى الطريق . غدا سأرسل من يأخذ ملابسى .. أما أنت .. فيمكنك الاقامة هنا وتسلم الأزهار من .. حبيب القلب ! سنكون معا الى آخر الشوط .. الى النهاية (ينطلق بكارد الى غرفته ويشــد خلفــه بابها . الانتقال بلغ غايته) .

لقد بدأ هذا المشهد « بالتهيج » وانتهى « بالغضب » وبينهما خطوات تبدأ من المرحلة الأولى حتى تنتهى بالمرحلة الأخيرة ..

***

ان الجهل بالانتقال فى الكتابة المسرحية يكاد يكون عيبا عاما بين المؤلفين العاديين الذين يؤلفون للمسرح فى العالم كله ، واعتقادهم بأنه لا يصح أن يأتى الا مطابقا للحياة الواقعية . صحيح أن الانتقال يمكن أن يحصـــل فى

وقت قصير جدا ، وفى ذهن احدى الشخصيات المسرحية ، دون أن يفطن الى ذلك صاحب الشخصـــية . الا أنه موجود وان لم يفطن اليه صــاحب الشخصية ، وعلى المؤلف أن يرينا أنه موجود فى ذهن شخصيته .والميلودرامة والشخصيات غير الأصـــيلة لا تعرف الانتقــال الذى هو روح المسرحية الحقيقية وقوامها .

لقد ابتكر يوجين أونيل حيلا شتى كان ينقل بها أفكار شخصـياته الى جمهور المتفرجين .. الا أن شيئا منها لم يصب من النجاح ما أصـابته تلك الطريقة البسيطة الانتقالية التى كان يستخدمها ابسن وغيره من كبار الكتاب.

ومسرحية تشيكوف ذات الفصل الواحـد « الجلف » تلك المسرحية البديعة ، تحتوى على انتقال لطيف ملموس . فقد استقر رأى بطلتها السيدة بوبوفا على أن تســتمر فى احتقارها لسميرنوف ما دامت قد احتقـرته من أول الأمر :

سميرنوف : لقد آن الأوان للتخلص من ذلك الرأى الذى يقــول بأن الرجال وحدهم هم الذين يجب أن تقابل اساءتهم بالاساءة .. (أما النساء فلا) يا للشيطان اذا أردت المساواة بالرجال فى الحقوق .. فلتكن هــذه المساواة . والآن .. سنطبق هذا المبدأ فى ميدان المبارزة .

بوبوفا : بالمسدسات .. حسن جدا .

سميرنوف : وهذه اللحظة .. الآن !

بوبوفا : هــذه اللحظة . ان لزوجى المرحوم عــددا من المسدســات وســأحضرها هنا (تســتدير لتنصرف لكنها تعود) ياله من سرور عظيم أن أقذف برصاصة فى راسك السميك ! شيطان يأخذك ! (تخرج)

سميرنوف : تالله لأجعلنها كالكتكوت الضعيف الذى لا حول له .. فأنا لست طفلا صغيرا ولا جروا مدللا . وأنا لا أبالى بهذا الجنس اللطيف (هنا

نلاحظ بدء حركة نحو الضعف)

لوقـا : (الخادم) ناشدتك الله يا سيدى بحق الرسل والقديسين (يركع) رفقا بالعجوز الطاعن فى السن ، الراكع أمامك ، وتفضل فانصرف من هنا .. لقد أزعجتها حتى كدت تقتلها .. والآن تريد أن ترميها بالرصاص ؟

سميرنوف : (لم يسمعه) اذا قبلت المبـارزة .. فبها ونعمت .. هذه هى المساواة فى الحقوق .. وتحرير المرأة .. وما الى هذه الدعاوى . ولكن .. يا لها من امرأة (هنا يبدأ الانتقال الملموس) (يعيد كلامها مقلدا) «شيطان يأخذك ! يسعدنى أن أقذف برصاصة فى رأسك السميك » هه لله ما أحسن ما احمر وجهها وتورد !.. وما أبهى ما تألق خداها !لقـد قبلت التحدى! تالله ان هذه أول مرة أرى فيها هذا .

لوقـا : يا سيدى خذ بعضك وانصرف ، وسأصلى لله طول عمرى من أجلك !.

سميرنوف : يا لها من امرأة ! ان هذا هو الصنف الذىاستطيع أن أفهمه. امرأة .. حقيقة .. لا هذا الصنف الكئيب الثقيل المتخثر (المرهوط) .. بل الصنف المتأجج .. الديناميتى الصاروخى. آه لشد ما أنا آسف! لن أقتلها!

لوقـا : (يبكى) يا سيدى العـزيز .. يا مولاى الأجل .. أرجـوك .. انصرف !

سميرنوف : بل أنا أحبها ! أحبها من صميم القلب وسويداء الفؤاد .. وبالرغم من غمازات خديها ، أحبها .. وأنا مستعد أن أتنازل عن دينى فى سبيل هذا الحب ..بل أنا لم يعد فىنفسى أى أثر للغضب..لمأعد غضبان منها ـ يا للمرأة البديعة !

وهكذا يشتد الانتقال فى آخر المشـهد ، الا أنه لا يزال يفتقر الى تلك البراعة التى نشهدها فى مسرحية «بيت دمية» تلك التى يعتبر الانتـقال

فيها جزءا لا يتجزأ من المسرحية .

انه اذالم يكن ثمة انتقال لم يمكن قط أن يكون هناك نماءأو تطـور. وها هو ذات .أ. جاكسون يقول فى كتابه : الجدل Dialecties

« اننا اذا نظرنا فى هذا الكون من حيث الكيف لرأيناه يقدم لنا الدليل الذى يغنينا عن البيان على أنه لم يكن قط شيئا واحدا فى لحظتين متتابعتين»

ونحن اذا طبقنا هذا القول على موضوعنا هـذا . أعنى فن التـأليف المسرحى ــ لوجدنا من البـديهى الذى لا يحتاج الى بيـان أن المسرحية لا تكون شيئا واحدا فى لحظتين متتابعتين بأى حال من الأحوال . وصاحب الشخصية الذى ينتقل من أحد الطرفين الى الطرف المضاد ، أى الذى ينتقل مثلا من الايمان الى الكفر أو العكس ، يجب ألا يتوقف عن الحركة اطلاقا لكى يقطع تلك المسافة العظيمة فى الوقت المحدد ، وهو ساعتا التمثيل .

ان كل نسيج من أنسجة الجسم ، وكل عضلة وكل عظمة .. تتلاشى ويحل غيرها محلها مرة كل سبع سنوات . ووضعنا فى الحياة ، ونظرتنـا اليها ، وآمالنا وأحلامنا فيها تتغير هى أيضا على الدوام . وهذا التغير والتحول هو من الضآلة بحيث لا نكاد نلحظه أو نشعر بأنه يحدث فى أجسامنا وعقولنا .

فهذا هو الانتقال .. وبالأحرى : التحول .. اننا لا نكون نفس ما كنا فى لحظتين متتابعتين أبدا » .

والانتقال هو العنصر الذى يحفظ للرواية حركتها دون أن تعيبها انكسارات أو وثبات أو ثغرات . والانتقال هو الذى يربط بين العناصر التى تبدو لنـا كأنها لا يمكن أن ترتبط ، كالصيف والشتاء مثلا .. وكالحب والبغض ..

اننا اذا عددنا : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، كان عددنا منتظما ولاخلخلة فيه . أما اذا عددنا فقلنا : ١ ، ٢ ــ ٥ ، ٦ ــ ٩ ، ١٠ فهنا

يكون الخلل . والصراع المسرحى الصاعد الكامل هو ما يتدرج بانتظام ، وكما نعد من واحد الى عشرة عدا منتظما .. أما الصراع الواثب فهو صراع خاطىء وغير منتظم ، كما فى العد من واحد الى عشرة بصورة خاطئة . وليس فى الحياة العادية شىء من ذلك الصراع الواثب . و « الوثب الى النتيجة » لا يدل على وجود كسر فى عملياتنا الذهنية فحسب ، بل يدل على وجـود اللهوجة والتسرع فيها كلها .

واليك هذا المشهد الافتتاحى من مسرحية Stevedore [1] للكاتبين بيترز وسكلار . وهو مشهد قصير الا أنه مع ذلك يشـتمل على « وثبة » فحاول أن تجدها :

فلورى : أوهوه .. بل .. ماذا حدث لنـا ؟ لماذا كتب علينـا أن نقـاتل باستمرار ؟ اننا لم نتعود هذا من قبل (تضع يدها على ذراعه)

بل : (ناثرا ذراعها) أو .. ابعدى .. ابعدى .

فلورى : أيها الخنزير (تأخذ فى البكاء)

بـل : انكن جميعا سواء أيها النسوة المتزوجات الساقطات . لا تعرفن أبدا متى تهجرن أزواجكن .

فلورى : (تلطمه على وجهه) لا تخاطبنى بمثل هذه اللهجة .

بل : حسن .. حسن جدا .. هذا موضوع سرور لى .. ولكن .. لاتنسى أننا قد انتهينا الآن .. وأنا لا أريد أن أرى وجهك بعد اليوم ولا أريد أن تأتى الى مكتبى بعد .. عودى الى ذلك الزوج المغفل ، ثم حاولى أن تحببه ليحل من قلبك محلى.. انه بلا شك يتشهى ذلك . (يستدير لكى ينصرف) .

فلورى : بل انتظر لحظة يا بل .

---

(١) مسرحية ستفور Stevedore للكاتبين المسرحيين الامريكيين بول بيترز وجورج سكلار فى ثلاثة فصول وظهرت سنة ١٩٣٤ وموضوعها هذا النضال الشنيع بين الزنوج فى الولايات المتحدة ويعاونهم من يشغلونهم من البيض ، ضد البيض . وشهرة المسرحية راجعة إلى تلك الخطة الإيجابية التى كان يتبعها الزنوج فى نضالهم والدفاع عن مصالحهم (د . خ)

بـل : اخرسى .. ولا تعودى الى التحدث الى فى هذا الموضوع الذى لا يهمنى .

فلورى : ان لدى أمرا هاما .. أريد أن أحدثك عن أمر هام يجب أن تعرفه الآن .. لقد كتبت تلك الخطابات الى هيلين .. ان كان أمرها يهمك .. وليس هذا هو كل شيء .. اننى سوف أوقعك فى ورطة لم تكن تخطر لك على بال .. وما عليك الا أن تنظر لترى .. لسوف أذهب الى هيلين لأصف لها الخنزير الذى هى موشكة أن تتزوج منه .. فأنت لا يمكنك أن تتخلص منى بهذه الصورة وتنفد بجلدك . وأنت اذا كنت قد صنعت هذا بنساء أخريات .. فقد أسأت التصرف هذه المرة ياحبوب ! انك لم تنته منى بعد .. أوه .. لا .. لا .. انك لم تنته منى .. ولن تنتهى مهما حاولت .

بـل : أيتها الملعونة (ينقض عليها فيقبض على رقبتها مهتاجا . تلطمه وتصوت فيضربها بلا مبالاة) . (تصوت بصورة أفظع وتسقط على الأرض . الأبواب تقرقع .. تسمع أصوات كثيرة . بل يهرب)

فودى : (من خارج المسرح) فلورى أأنت التى تصوتين؟ فلورى أين أنت؟

والآن عليك أن تعود الى حيث قال بل : « أوه .. اخرسى » ثم اقرأ ماقالته فلورى .. انها تصرح بأنها قد كتبت خطابات معينة الى الفتاة التى يعتزم بل أن يتزوج منها . ونحن نتوقع أنه سوف يهتاج .. لكنها تستمر فى حديثها الطويل نوعا ما ـ ولايعمل هو شيئا . وهذا هنا سكون .. والسطر الحيوى الهام الوحيد فى حديث فلورى هو الجملة الأولى .. ومع أهميتها فانها لم تحدث أى رد فعل .. أما الذى يستثير بل فهو أمر تافه بالغ التفاهة حتى ليعتبر رد الفعل الذى يحدثه صراعا واثبا .

ان المؤلفين يحسون بطريقة لاشعورية تلك الحاجة الى الانتقال ، لكنهم لعدم فهم هذا المبدأ يعكسون العملية . وهم لهذا يخطئون فيخلقون الصراع

الساكن الذى يتلوه الصراع الواثب ــ وهذا .. من علامات الاضطراب فى رسم الشخصيات . فمن تحذير بل بقوله : « أوه .. اخرسى » الى آخر حديث فلورى ، نلاحظ أن عمليات بل الذهنية عمليات صورية ولا معنى لها من ناحية اهتمام الجمهور . ولو أن فلورى قد بدأت حديثها بقولها : « انك لا يمكنك أن تعاملنى هذه المعاملة ثم تنفذ بجلدك » لأمكن أن تتيح الفرصة لبل لكى يبدى شيئا من رد فعل تقوم فيه بهجوم مضاد . واذن لأمكنها متابعة قولها على النحو الآتى : « وأنت اذا كنت قد صنعت هذا بنساء أخريات .. فقد اسأت التصرف هذه المرة ياحبوب » وفراغ صبر بل ، وتهيجه ربما كان من الممكن أن يتسببا فى أن تبادر فلورى فتقول : « لسوف أذهب الى هيلين لأصف لها الخنزير الذى هى موشكة أن تتزوج منه » وتكون هذه هى فرصة بل لكى يهددها بالضرب اذا هى اقتربت من هيلين ، وفرصة الهجوم الذى يجعلها تقول جملتها الهائلة : « لقد كتبت تلك الخطابات الى هيلين .. اذا كان هذا يهمك » وبعد هذا كله يعطيها تلك « العلقة » وهو غاضب ذلك الغضب الذى يمكن معرفة أسبابه كلها.

ولو سار الأمر على هذا النحو لأمكننا ملاحظة الانتقال من « التهيج » الى « الغضب » أما بهذه الصورة التى أثبتنا بها المشهد فان أقوى جملة فى الحوار كله تضيع فى زوبعة هوجاء أضعفت من أثر تلك الجملة . لقد كان بل مضطرا الى الوقوف فى مكانه وهو يحدق عينيه فى فلورى ــ وهذا من السكون المعيب ــ ثم اذا هو يشرع فى القبض على رقبتها فجأة ــ وهذا من الوثب المعيب أيضا ــ بعد جملة شاحبة غير منطقية .

والآن .. فلنقرأ هذا المشهد من رواية : الحفرة السوداء Blackpit للكاتب مولتز ، ولنحاول أن نكتشف صراعا واثبا آخر ، نتيجة الافتقار

الى الانتقال الجيد . والعيب هنا أبشع من العيب فى المشهد الســـابق لأن الأساس هنا موضوع لسلوك الشخصية فى المستقبل .

***

برسكوت : (انه يريد هنـــا أن يتحول چو فيكون جاسوسا أو طعمـــا نصيده) .. وكل الذي أعرفه هو أنك اذا كنت تريد الحصول على أجرتك التى لا تستحقها فخير لك أن تحافظ على صـــداقتك مع الطبـــاخ . أجل يا سيدى . انك بالطبع قد لا يهمك .. ولكنى أقول لك ان امرأتى لن تجوع وان ابني لن يذهب للعمل فى هذا المنجم .. حسن .. فكر فى هـــذا الأمر يا ولدي (ثم يقف) أحسب أن هذا أمر شديد عليك ، (ثم يهز كتفيه ويذهب نحو الباب)وأخبرنى حينما يعود ابنك . واذا حدث أن أى شيء غير رأيك يا بنى ، فأنا لا أظن أن الشغلة سيحل فيها أحد قبل الغد (يخرج . صمت)

ايولا : چو ــ (چو لايجيب فتقف وتتجه نحوه، ثم تضع يدها علىذراعه) چو .. آه .. لا يهمك .. لا تدع هذا يؤثر علىصحتك .. لا حاجة بى الى طبيب .. اننى لست خائفة (تشرع فى البكاء) اننى لن أخاف يا چـــو .. (البكاء يغلبها على أمرها)

چـــو : (محاولا أن يتماسك) لا تبكى يا ايولا .. لا تبكى .. لا أريدك أن تبكى ..

ايولا (وهى تمســـح دموعهـــا) : لن أبكى يا چـــو .. لن أبكى .. (تجلس وقد ضمت يديها .. كل جسمها يرتجف ــ چو يتمشى فى الغرفة ــ ثم ينظر اليها ــ ثم يتمشى ثانية) .

چـــو : (يلتفت فجأة ويزعق) أتريدين منى أن أكون طعما ؟ جاسوسا ؟.

ايولا : كلا .. لا أريد ذلك .. لا أريد .

چو : أتظنين أننى لا أريد عملا.. لا أريد أنآكل ــ لا أريد لك طبيبا؟

أتظنين أننى أريد منك أن تلدى لى طفلا .. وقد يموت ؟
ايولا : كلا يا چو .. كلا
چو : يا الهى : ماذا عسى أن أصنع (صمت. يتمشى ثم يجلس ويشرع فى الخبط على النضد بقبضة يده بقوة متزايدة .. وأخيرا يلقى بيده بشدة . صمت مرة أخرى) ان الرجل يجب أن يكون رجلا .. ان الرجل يجب أن يعيش كما يعيش الرجال .. يجب أن يأكل .. يجب أن تكون له امرأة . وأن يكون له بيت . (يقف واثبا) ان الانســـان لا يمكن أن يعيش فى جحر كالحيوانات ..
مارى : (تفتح باب الغرفة المجاورة وعليها آثار النعاس) ايه الموضوع .. انى أسمع زعيقا ..
چو : (وقد سيطر على نفسه) لا زعيق يا مارى . أخرجى. انا نتحدث.
مارى : اذهبوا فناموا الآن
چــو : سنذهب لننام
مارى : لا تشغل بالك . كل ما يكون فهو خير (مترددة) انى أصلى من أجلكما (تخرج . صمت)
چــو : (بضحكة بسيطة) انها تصلى لنا (يتوقف قليلا) . ان رئيس عمال الشركة هنا يا ايولا : ان الانسان لا يساعده الا نفسه .. هنا .. ولا أحد يستطيع أن يجعل تونى يعيش بين وقود هــذا المســتوقد ــ فى بطن الجبل .. (هامسا) لا أحد يستطيع ان يجعــل منك قاطعة فحم فى المنجم يا ايولا ــ انك يجب أن تلتفعى دائما بشــال (يتجه نحوها) لأنك حامل ويجب أن تخفى بطنك حتى لا تخجلى مما تحملين فيه من هذا الجنين ، ابن قاطع الفحم ــ اننى لا أخجل من هذا . اننى أحب ابن قاطع الفحم هــذا.. أتظنين أنه مستيقظ الآن (يضع أذنه على بطنها) لا .. انه نائم . انه يذهب

الى فراشه مبكرا . انه يذهب لينام حينما يسمع الصفارة (يهز كتفيه هزة بسيطة ، ثم يمد كفيه ليداعب وجهها) أتحبيننى يا ايولا ؟

ايولا : چو .. ألا تستطيع أن تستغفله ، هذا الرجل مستر برسكوت؟ ــ ألا تستطيع أن تأخذ الشغل .. ثم لا تقــول له شيئا ؟ (لحظة صمت . ثم يسحب چو يديه من فوق وجهها)

چو : (ببطء ، وفى هدوء.. كأنه يقرر شيئا يعرفه كلاهما) طبعا .. طبعا يا ايولا .. يمكننى أن أستغفله .. وآخذ الشــــغل .. ولا أخبره بشيء .. ولا يهمنى أحد .. ثقى من هذا

ايولا : (متأثرة) لن يعلم أحد .. لا ينبغى أن نخبرهم .. ولن يســتمر هذا الا وقتا قليلا .. ويجب ألا تخبر تونى

چو : (بنفس البطء) مؤكد مؤكد . انى أستغفله .. سآخذ الشغل ، وأحضر الطبيب ، وأكسب بعض النقود .. وبعد قليل أتركهم وانصرف الى حال سبيلى .. طبعا (يتوقف قليلا ــ ثم يضغط رأسه فوق صدرها .. ثم يقول لها وكأنه خائف، كأنما يحاول اقناعها) ان الرجل يجب أن يعيش كما يعيش الرجال يا ايولا : (يرفع رأسه وقد ازداد تصميمه) ان الانســان لا يستطيع أن يعيش فى جحر كالحيوانات .

والآن لنعد الى نهاية كلمة چو حيث يقول : « أتحبيننى يا أيولا ؟ » ان جوابها كان جوابا ايجابيا : بأن يستغفل مســتر برسكوت . ولعلها كانت تفكر فى ذلك طوال هذا الحديث كله ، لكن الجمهور لم يكن يعرف هذا الا حينما نطقت به . وحينما انصرف برسكوت اذا بها تخبر چو أنها لا تنتظر منه تضحية ــ وبعد صفحتين من ذلك الكلام اذا بها تنقض قرارها . وقد كان نقضها له عملا صحيحا ومشروعا ، الا أننا يجب أن نعرف كيف حدث هذا التغيير .

ان چو يرتفع فوق هذه الوثبة الواضحة بوثبة أكبر منها ــ انه يوافق على رأيها فى الحال ، ويكون القــرار قد اتخذ بسرعة كبيرة حتى لا يمكن تصديقه . فهلا يعرف چو ماذا تكون نتيجة تلك الخطوة ؟ وهلا يعلم أنه سوف يكون طريدا على التحقيق ، بل ربما فقد حياته أيضا ؟ أو هل كان يشــعر انه يستطيع ان يستغل كلا من الشركة وأصدقائه ؟ اننا لا ندرى ما كان يجول بخاطره ازاء هذا كله ، اننا لو استطعنا معرفة ما كان يدور فى رأس چو ــ وأن نرى الذى كان يراه حينما يفكر فى رؤســاء الشغل وفى الملاحظين ، وفى القوائم الســوداء ، وفى طرد العمــال وفصلهم من العمل لو استطعنا معرفة هذا لأمكن أنيكون الخراب الذى حل بچو أشد فجيعة مما كان بكثير .

فهذا الصراع الواثب ، وهــذا النقص فى الانتقــال ، ختم على مصــير الرواية . اننا لم نر فى چو قط شخصية استكملت أبعادها الثلاثة . والمؤلف لم يتح له أبدا فرصة يناضل فيها ويقف موقف الصراع، لقد حدد مصير چو بدلا من أن يدعه يشكله هو بنفسه .

لقد كان من الممكن أن يأتى قرار چو بعد كثير من التروى وامعان الفكر أكثر مما رأينا ، وبعد قدر من الصراع بين چو وبين ايولا أكثر بكثير ممــا رأينا ، وبعد قدر من الولع بين چو وبين ايولا اكثر بكثير مما رأينا كذلك. وبعد قدر من المماطلة أوفى .. وكان خيرا لو حدث هذا فى صراع صاعد متدرج منتظم .

ونعود الى نورا .. لنجد أن الانتقال من اليأس الى أن قررت هجر زوجها كان انتقالا قصيرا الا أنه انتقال منطقى . وقد حاول مولتز الانتقال مرة أو مرتين ، الا أن علاجه له كان علاجا سقيما وحينما يقول چو « ان الانسان لا يساعده الا نفسه » انما كان صادرا عن شعوره بعدم الرضا عن أن يكون

طعما لأحد يتصيد به ما يريد . ثم نسمعه بعد أسطر قليلة من هذا يقـول انه لن يخجل ألا يكون لدى ايولا شـال تستر به بطنها ـ فيفهم كل من الجمهور وايولا أنه لن يقبل الشغل ـ والا فلماذا اقترحت ايولا اقتراحها المضاد بأن يقبله ويستغفل رئيس الشغالين .

فهـذا الوثب الى الوراء ثم الى الأمام بين النفى والايجاب أخر نمـو شخصية چو ، وهو بهذا قد شوه رسالة المسرحية وجعلها رسـالة زائفة ونحن لا نشـك فى أن چو شخصية ضعيفة لم تكن قط واثقة مما تصنع ، واذا احتج المؤلف بأن هـذا هو بالضبط ما جعله طعما لغيره لأمكننا أن نحيله الى الفصل الذى عقدناه فى هـذا الكتاب بعنوان « قوة الارادة فى الشخصية » .

سؤال : لقد علمتنا أن من الأهمية العظمى للمسرحية أن تتحرك .. ولكنى أتساءل عما اذا كان يمكننا أن نرى كل دورة من دورات العجلة حينما تكون السيارة منطلقة فى طريقها ؟ كلا ! والسبب فى هذا أن ذلك لا يهمنا ما دامت السيارة ماضية فى طريقها . والذى نعلمه أن عجلات السيارة تدور ، لأننا نشعر بحركة السيارة

جواب : ان السيارة قد تثب ثم تقف ثم تثب ثم تقف الى مالا نهاية .. صحيح أن السيارة فى حركة مستمرة ، ولكن مثل هـذه الحركة قمينة بأن تنتزع منك الحياة فى نصف ساعة . ان أى تبديل فى سرعة السيارة هو شىء يمكن مقارنته بالانتقال فى الرواية التمثيلية ، لأنه انتقال بين سرعتين وكما تهزك السيارة غير المضبوطة وترجك فتتعبك جسمانيا ، فكذلك تصنع بك السلسلة من الصراعات الواثبة اذ تهز أعصابك وتتعبك من الناحية النفسية. لقد كان سـؤالك سؤالا لطيفا هاما : هل يمكن ان نلاحظ كل دورة من دورات العجلة ؟ وهل حتم أن نسجل كل حركة من حركات الانتقـال ؟.

والجـواب على هـذا هو : كلا ولا يمكن أن يكون غير ذلك . فأنت اذا أعطيت ايحاء بحركة فى الانتقال وكان هذا الايحاء يلقى ضوءا على العملية الجارية فى ذهن الشخصية فنحسب أن هـذا يكفى .. والأمر يتوقف على مقدرة الكاتب المسرحى ، وعلى مدى مايستطيع من ضغط مادته فى الانتقال ضغطا ناجحا ، لكى يقوم — أو يوحى — بالحركة كلها .

— ١٠ —

الأزمة ، الذروة ، القرار (أو الحل) النتيجة

فى آلام الوضع توجـد أزمة ، وفى الولادة نفسـها التى هى الذروة ، والنتيجة ، سواء كانت الحياة او الموت هى القرار (بمعنى الحل)

وفى مسرحية « روميو وجولييت » يذهب روميو الى دار خصـومه من آل كابيولت ، وقد قنع وجهه لكى يسترق نظرة من حبيبته روزالند . لكنه يرى هناك فتاة أخرى صغيرة ، بارعة الجمـال فتانة المحاسن حتى ليقع من فوره فى غرامها (أزمة) . وينزعج روميو حينما يكتشف أن چولييت ، تلك الفتاة التى أسرت لبه ، هى وريثة آل كابيولت (ذروة) ألد أعداء عائلته . وحينما يكتشف تايبولت ابن أخى الليدى كابيولت وجود روميو مندسا بين المدعوين يحاول أن يقتله (قرار) .

وفى الوقت نفسه تكتشف چولييت شخصية روميو فتشكو أحزانها الى البدر ونجـوم الليـل . ويكون روميو الذى تملكه حب چولييت الذى لا يطاق قد عاد ليتزود منها بنظرة ، فيسمعها وهى تناجى النجـوم وتبثها شـكواها (أزمة) ويلتقى الحبيبان فيقرران أن يتزوجا (ذروة) ، وفى اليوم التالى يجتمعان فى صومعة القس لورانس ، أحد أصـدقاء روميو ، فيتزوجان بالفعل (قرار) .

وفى كل فصـل من فصـول المسرحية نلاحظ تتابع الأزمات والذروات

والقرارات تتابع الليل والنهار . فهلم فلننظر فى هذا كله فى رواية أخرى

ان تهديد كروجستاد لنورا فى رواية « بيت دمية » هو أزمة ، وذلك حيث يقول لها :

« اسمحى لى بأن أقول لك اننى اذا فقدت وظيفتى هذه المرة فستفقدين وظيفتك أنت أيضا جزاء ما فقدت وظيفتى » .

والذى يقصده كروجستاد هو أن يفضح سر نورا بوصفها مزورة اذا لم تقنع زوجها بعدم فصله من وظيفته بالبنك .

وهذا التهديد ، مهما يكن القرار الذى يؤدى اليه ، سيكون نقطة تحول فى حياة نورا — أى انه أزمة . فاذا استطاعت اقناع هالمر بالابقاء على كروجستاد ، فسيكون نجاحها فى ذلك هو أعلى نقطة بلغتها الأحداث السابقة كلها ، أى ذروتها . أما اذا رفض هالمر الابقاء على كروجستاد فسيكون رفضه ذروة أيضا لهذا المشهد . واسمع الى هالمر وهو يقول لنورا حينما كلمته فى ذلك .

« انى أؤكد لك أنه من رابع المستحيلات أن أعمل معه . اننى بصراحة أشعر بالمرض ينتابنى حينما تجمعنى بأمثال هؤلاء الناس جامعة »

وبهذا التصريح الذى يرسله هالمر نكون قد وصلنا الى أعلى نقطة فى ذلك المشهد .. أى ذروته . ان هالمر مصمم على رأيه لاينثنى . اذن فسوف يذيع كروجستاد السر ويفتضح أمر نورا — وقد قرر هالمر أن المرأة التى تزور امضاءات الناس لا تصلح لأن تكون أما . وفضلا عن فضيحتها فانها سوف تفقد هالمر الذى تحبه ، كما تخسر أطفالها أيضا .. فالقرار هنا فى المشهد هو : الرعب .

وفى المشهد التالى نرى نورا وهى تعيد محاولتها مرة أخرى ، الا أن هالمر يرفض هذه المرة أيضا .. ويستمر فى صلابته الأولى . فتتهمه نورا

بضيق الفهم فتجرحه تلك التهمة من فوره (أزمة) ويبدو هالمر وقد أصر على رأيه الآن وصمم عليه .. ونسمعه وهو يقول :

« حسن جدا ــ يجب أن أضع حدا لهذا اذن »

ثم يدعو الخادمة ويعطيها خطابا يحمل قرار فصل كروجستاد لتسجله بالبريد فى الحال . وتذهب الخادمة بالفعل .

نورا : (مبهورة الأنفاس) تورفولد ــ ماذا فى هذا الخطاب ؟

هالمر : فصل كروجستاد

نورا : نادها .. نادها .. فالوقت لم يضع .. أوه تورفولد ــ أرجوك .. نادها من أجل خاطرى .. من أجلك انت .. من أجل أبنائنا . هل تسمع؟ تورفولد .. نادها .. انك لا تدرى ماذا يمكن أن يجلب علينا هذا الخطاب.

هالمر : نفذ السهم .. وانتهى الأمر ..

فهذه ذروة ــ أما القرار ــ أى الحل الذى تنتهى اليه الأزمة ــ فهو استسلام نورا . فهذه الأزمة وتلك الذروة هما أزمة وذروة على مستوى أعلى مما شهدنا فى الحالة الأولى . فلقد كان هالمر من قبل يهدد فقط ، أما الآن فقد أنفذ تهديده ، وفصل كروجستاد .

واليك المنظر الذى يتبع ذلك ، حيث الأزمة والذروة والقرار تبدو مرة ثانية على مستوى أعلى من كل ما سبق . ولنلاحظ أيضا ذلك الانتقال الكامل بين الأزمة الأخيرة والأزمة التى تليها .

فهذا كروجستاد يأتى متلصصا من المطبخ . لقد تسلم خطاب فصله . وهالمر فى الغرفة الأخرى ونورا فى منتهى الرعب مخافة أن يرى زوجها ذلك الرجل هنا . وهى لذلك تحكم رتاج الباب وتطلب من كروجستاد أن يتكلم بصوت منخفض .. « فزوجى هنا »

كروجستاد : لا شأن لى بذلك ؟

نورا : ماذا تريد منى ؟

كروجستاد : تفسيرا لشيء ما

نورا : أسرع اذن ، ما هو ؟

كروجستاد : لعلك تعلمين أننى تسلمت خطاب فصلى من البنك

نورا : لم أستطع أن أمنع هذا يا مستر كروجستاد .. لقد حاولت كثيرا، ودافعت عنك كثيرا لكننى لم أفز بطائل

كروجستاد : فزوجك يحبك بهذا القــدر القليل اذن ؟ انه يعرف مدى ما أستطيع ان أعرضك به للفضيحة .. ومع هذا يجرؤ ..

نورا : وكيف تستطيع أن تحكم بأن لديه أى علم عن هذا الموضوع ؟

كروجستاد : أنا لا أفرض هذا أبدا .. والا لما وجد عزيزنا تورڤولد هالمر كل هذه الشجاعة لكى ..

نورا : مستر كروجستاد .. قليلا من الاحترام لزوجى من فضلك .

كروجستاد : مؤكد مؤكد .. كل الاحترام الذى هو له أهل .. ولكن ما دمت قد احتفظت لنفسك بسر موضوعنا وأخفيته عنه ، فأجرؤ على القول بأن لديك اليوم فكرة أوضح عما فعلت ، عما كنت تظنين بالأمس

نورا : أكثر مما استطعت أن تعلمنى

كروجستاد : طبعا .. جهد المقل من رجل قانون ردىء مثلى

نورا : قل لى ماذا تريد منى ؟

كروجستاد : فقط أن أطمئن على صحتك يا مسز هالمر . لقد ظللت أفكر فيك طول النهــار . ان مجرد صراف .. كاتب .. جورنالجى .. مجــرد مخلوق .. رجل مثلى .. حتى لو لم يكن عنده الا بقية مما نسميه شعورا .. هيه .. وتعرفين الباقى

نورا : اذن فبرهن على هذا .. فكر فى أطفالى .

كروجستاد : وهل فكرتما .. أنت وزوجك فى أطفالى ؟ ولكن لا علينـا من ذلك . انما أردت فقط أن أقول لك انك لا حاجة منك الى أخذ هـذا الموضوع مأخذ الجد .. وأهم من كل شىء انه لن يكون ثمة اتهام الك من ناحيتى .

نورا : كلا .. لن يكون هذا .. ولقد كنت واثقة من ذلك .

كروجستاد : ان الأمر كله يمكن تسـويته حبيـا . وليس ثمة داع لأن يعرف أى انسان شيئا عنه .. وسيبقى سرا بيننا نحن الثلاثة .

نورا : بل يجب ألا يعرف زوجى شيئا عن هذا الموضوع .

كروجستاد : وكيف يمكنك أن تمنعى هذا ؟ أأفهم من هذا أن فى وسعك دفع باقى المستحق ؟

نورا : كلا .. ليس فى الوقت الحاضر

كروجستاد : أو ربما تكون عندك وسيلة أخرى للحصـول على المال سريعا ؟

نورا : ليس ثمة وسيلة أفكر فى الاستفادة منها

كروجستاد : حسن .. وعلى كل .. فلن تتيسر أية وسيلة يمكنك الانتفاع بها الآن . ولو أنك وفقت ، وفى يدك أى مال تسـتطيعين الحصـول عليه لما خليت سبيلك !

نورا : قل لى ما هو الغرض الذى ترمى اليه

كروجستاد : لن أفعل شـيئا أكثر من الاحتفاظ بالوثيقة .. ستظل فى قبضة يدى .. ولن يطلع عليها أى مخلوق لا شأن له بموضوعنا ، ولهذا فنصيحتى .. اذا كان تفكيرك فيها قد انتهى بك الى أى قرار يائس ان ..

نورا : بل لقد كان هذا بالفعل .

كروجستاد : اذا كنت مثلا قد دار فى خلدك أن تهربى من بيتك ــ ..؟

نورا : فكرت فى هذا فعلا

كروجستاد : أو ربما فكرت فى شيء أشنع من هذا كله !

نورا : وكيف استطعت أن تعرف ذلك — ؟

كروجستاد : أقول ان نصيحتى أن تطردى هذه الفكرة من رأسك !

نورا : انى أسألك كيف استطعت معرفة أننى فكرت فى .. ذلك !

كروجستاد : ان معظمنا يفكر فى ذلك أول ما يفكر اذا وقع فى مثل هذا المكروه .. وقد حدث لى هذا أنا نفسى — لكنى لم أجد من نفسى الشجاعة على تنفيذه .

نورا : (متخاذلة) ولا أنا أيضا .

كروجستاد : (فى صوت الذى أتاه الفرج) كلا .. هذه هى المشكلة .. أليس كذلك ؟ — انك أنت لم تجدى الشجاعة أيضا .

نورا : كلا .. لم أجد .. لم أجد

كروجستاد : وفضلا عن هذا .. فان تنفيذك لتلك الفكرة يكون ضربا من الحماقة الشديدة — وما دامت العاصفة الأولى التى ثارت فى منزلكم قد انتهت — فان فى جيبى خطابا لزوجك (وهنا تبدأ الأزمة)

نورا : تخبره عن كل شيء !

كروجستاد : وفى رفق أقصى ما يكون الرفق .

نورا : (مسرعة) انه يجب ألا يطلع على هذا الخطاب . مزقه . سأبحث عن طريقة أحصل بها على النقود

كروجستاد : معذرة مسز هالمر .. أذكر أننى أخبرتك منذ لحظة ..

نورا : اننى لا أتحـدث عمـا أنا مدينة به لك .. قل أى مبلغ تعتزم أن تطالب به زوجى لأحصل لك عليه أنا .

كروجستاد : انى لا أطالب زوجك بمليم واحد .

نورا : فماذا تريد اذن ؟

كروجستاد : سأقول لك .. ان ما أريده هو أن أعيد الى نفسى اعتبارها وأرد عليها كرامتها يا مسز هالمر . اريد أن أسـير قدما فى سبيل الترقى ، ويجب على زوجك أن يساعدنى فى هذا . اننى فى المدة الماضية التى تبلغ عاما ونصف العام لم يحدث منى ما يخل بالشرف .. وفى طوال هذه المدة كنت أناضل فى ظروف حرجة كلها عقبات وحوائل . وكنت مع ذلك راضيا قانعا بأن أشـق فيهـا سبيلى خطوة فخطوة .. والآن .. هأنذا قد فصلت والقى بى الى عرض الطريق . ولن يقنعنى ، وقد حدث ذلك أن أنال عين الرضا ثانية وأرد الى وظيفتى .. لقد قلت لك اننى أريد أن أسير قدما فى سبيل الترقى .. ولا بد من عودتى الى البنك ، وفى وظيفة أرقى وفى وسع زوجك أن يفسح لى مكانا ـــ

نورا : وهذا هو ما لن يفعله .

كروجستاد : بل سيفعله ولن يجرؤ على المعارضة . وبمجرد عودتى الى البنك مرة ثانية فسوف ترين .. انه لن يمضى عام واحد حتى أكون ساعده الأيمن .. انالذىسوف يدير البنك سيكون نلز كروجستاد وليس تورفولد هالمر (أزمة . انهما يسيران الآن نحو ذروة)

نورا : وهذا شىء لن تراه بعينيك أبدا .

كروجستاد : أتقصدين أنك سوف ـــ ؟

نورا : لقد أصبح لدى من الشجاعة لهذا الأمر ما فيه الكفاية الآن .

كروجستاد : أوه .. انك لا تسـتطيعين تخويفى .. ان سـيدة لطيفة .. « تلفانة » مثلك ...

نورا : سترى .. سترى .

كروجستاد : تحت الجليد .. ربما ؟ هه ! فى أعماق الماء المظلمة المثلوجة

.. فاذا جاء الربيع .. تطفو الجثة الى السطح .. ألا ما أبشعه منظرا يخلع القلوب حين ينتثر شعرك هذا حول الرأس — (وأنت طافية فوق الماء !)

نورا : انك لن تستطيع تخويفي .

كروجستاد : ولن تستطيعي تخويفي أنت أيضا . ان الناس لا يتصرفون على هذا النحو يا مسز هالمر . وفضلا عن ذلك .. فأي فائدة في أن يصنعوا ذلك ؟ انه سيكون في قبضة يدي سواء نفذت أنت هذا أو لم تنفذيه .

نورا : فيما بعد .. حينما لا أكون أنا في هذا الوجود .

كروجستاد : وهل نسيت أنني أنا الذي أقبض على زمام سمعتك ؟ (تقف نورا دون أن تنبس ناظرة اليه) لا بأس .. لقد أنذرتك محذرا .. لا تقدمي على شيء تسوقك اليه الحماقة أو يدفعك اليه البله . وحينما يتسلم هالمر خطابي.. أكون في انتظار خطاب منه .. ولا تنسي أرجوك أنه هو زوجك الذي قذف بي في مثل تلك المآزق من جديد .. ولن أنسى له ذلك أبدا .. وداعا .. مسز هالمر (يخرج من باب الصالة)

نورا : (تذهب الى باب الصالة وتفتحه ثم تنصت قليلا) انه ذاهب أنه لم يضع الخطاب في صندوق الخطابات .. أوه .. كلا .. هـذا مستحيل (تفتح الباب ببطء) ما هذا ؟ انه واقف في الخارج . انه لم ينزل على الدرج بعد . ترى .. أهو متردد ؟ هل يمكن أن يكون ؟ (وهنـا يسـمع صوت الخطاب وهو يسـقط في الصندوق .. وبعد هـذا يسـمع وقع أقـدام كروجسـتاد حتى تتلاشى في الدور الأرضي . نورا ترسل صيحة مذعورة مكتومة ، وتعود فتخترق الغرفة وثبا لتقف عند النضـد بجـوار الكنبة وتمضي لحظة على هذا) . (ذروة)

نورا : في صـندوق الخطابات (تخترق الغـرفة حتى تكون عند باب «الصالة») انه موجود هناك الآن .. آه يا تورفولد .. يا تورفولد .. انه

لا أمل لكلينا الآن (قرار . استسلام ــ ولكن لن يكون ثمة استســلام تام طالما كان فى نورا بقية من حياة ، فانها ستحاول مرة ثانية)

لقد جاءت اللحظة الحاسمة فى الذروة عندما أسقط كروجستاد الخطاب فى الصندوق . والموت ذروة . وما قبل الموت أزمة عندما يكون ثمة أمل ــ مهما كان ضئيلا . وبين هذين القطبين يكون الانتقال . والتحــول الى حالة أردأ فى صحة المريض، أو التحسن فى صحته يملأ الفراغ الذى يقع بينهما.

واذا أردت أن تصور كيف يحرق الانسان نفسه حتى يلفظ آخر انفاسه وهو مستقر فى فراشه بسبب اهماله ، فصوره أولا وهو يدخن ، ثم وهــو قد نام فى أثناء ذلك ، ثم والسيجارة تشعل احدى الستائر ، وتكون عند هذه اللحظة قد وصلت الى أزمة . فلماذا ؟ لأن الرجل المهمل قد يستيقظ ويطفىء النار ، أو أن أحــدا غيره قد يشم رائحة المادة المشــتعلة فيحضر ويطفىء النار . فاذا لم يحدث هذا أو ذاك فسيحترق الرجل ويموت .. وهذا كله قد لا يستغرق دقائق فى تلك الحالة ، ولكن الأزمة قد تطول أكثر من ذلك.

فالأزمة : هى وجود أشــياء فى حالة يوشك أن يحل بها وهى فيها تغير لا مفر منه بطريقة ما من الطرق . والآن فلنبحث الأسباب التى تحدث الأزمة والذروة .. وسيكون مبدؤنا فى ذلك مسرحية « بيت دمية » تلك المسرحية التى أصبح القارىء يعرفها معرفة جيدة . لقد كانت المقدمة المنطقية للرواية متضمنة ذروتها . ولعلك تذكر أن مقدمة بيت دمية هى :

« عدم المساواة فى الزواج مجلبة للتعاسة »

ولقد كان المؤلف منذ أول الرواية يعرف خاتمتها ، ولهذا فقد استطاع عن وعى وادراك ان يختار الشخصيات التى تحقق تلك المقــدمة . وقــد عالجنا عقدة هذه المسرحية فى الفصل الذى عنوانه : « شخصيات تضع عقد مسرحياتها بنفسها » . وقد وضحنا كيف اضطرت نورا تحت عبء الضرورة

الى تزوير امضاء والدها والى الاقتراض من كروجستاد لكى تنقذ حياة هالمر . ولو أن كروجستاد كان يحترف صناعة التسليف ، أى اقراض المال فقط ، لكان يمكن أن تفقد الدرامة تلك الجذوة التى امدتها بكل حرارتها. ولكن الذى رأيناه فى الرواية هو أن كروجستاد كان شخصا مخيبا ، قامت فى طريق حياته بعض العثرات . لقد حدث أن زور امضاء من قبل كما صنعت نورا لكى ينقذ حياة عائلته وهناءتها . وقد أمكن كتمان أنفاس هذا الموضوع على كل حال ، الا أن كروجستاد وسم بميسم السمعة السيئة التى لا تسر مع ذلك . ومن ثمة أصبح شخصا تحوم حوله الشبهات . الا أنه لم يكن يبذل كل ما فى وسعه لكى ينقى سمعته ويزيل القـذى عن اسمه من أجل عائلته . وقد كان معنى اشتغاله بالبنك رد الاعتبـار المفقـود والاحترام المسلوب فى أعين المجتمع .

فهكذا كان شأن كروجستاد حينما ذهبت اليه نورا تقترض منه النقود . لقد كان يقرض الناس جميعا .. ولم يكن ثمة ما يمنعه من اقراضها . وقد كان هالمر زميله فى الدرس ، ومع ذلك فلم يكن بينهما كبير محبة ولا وداد، بل على العكس ، لقد كان هالمر شديد الصد والاعراض عن كروجستاد ، كما كان يخزى من الاتصال به . ولعل أكبر أسباب ذلك هو حادث التزوير المزعوم . ومن ثمة فقد وجد كروجستاد شيئا من حلاوة الثأر أن يرى زوجة هالمر ، هذا الرجل المتحنبل الكبير الاعتداد بنفسه تقع فى نفس الورطة التى وقع فيها من قبل . فلمـا أصبح هالمر مديرا للبنك فصل كروجسـتاد من وظيفته فيه ، وكان السبب الأكبر لفصله اياه هو مجرد المبدأ ، وان تأثر فى هذا أيضا باجتراء نورا ، او أى شخص آخر ، على التشكك فى سلامة تصرفاته ، أو امكان التأثير عليه فيها . ومن هنا كان كروجسـتاد مستثارا وفى موقف المهتاج المطالب بثأره . ومن هنا أيضا كان يطالب بما هو أكثر

من المال . لقـد أراد اما أنيحقر هالمر واما أن يدمره ويقضى عليـه ، ثم يرقى هو الى الذروة من بعده .. لقد حصل على السلاح الذى يحقق له تلك الآمال ولسوف يستعمله .

وهكذا نلاحظ أن وحدة الاضداد كاملة وعلى أتمها فى تلك الحالة ، فها هى ذى نورا قد ألمت الماما تاما بسوء فعلتها ، وهى مع ذلك قد اشتد بها ذعرها حتى لا تستطيع اخبار زوجها بما فعلت، لأنها تعرف سلفا رأى هالمر فى أمثال هذه الثغرات الأخلاقية الخطيرة. ومن ناحية أخرى ترى كروجستاد هذا الرجل الذى أصبح يرى كرامة أسرته وبالأحرى كرامة أبنائه ، معرضة للخطر من جديد بسبب فصله من العمل فضلا عما لحقه هو من مهانة وتحقير لهذا السبب نفسه .. انها ترى كروجستاد هذا مستعدا لخوض تلك المعركة وخوضها الى نهايتها .. ولو استدعى الأمر أن يقضى على أحد الخصمين فى حلبتها .

وهذا صراع لا يمكن تقريب وجهات النظر فيه بالمصالحة أو بالمساومة.. لقد عرضت نورا أن تدفع من المال كل مايطلبه كروجستاد ، لكن كروجستاد الآن رجل مستثار محنق ، ولن يشفى حنقه هـذا أى مبلغ من المال مهما كان كبيرا . انه يصر على أن يزكى نفسه ويثأر لها .. لقـد أراد هالمر أن يسحقه ويقضى عليه ، ولهذا فهو سوف يسحق هالمر ويقضى عليه .

فهذا القيد غير القـابل للكسر ، والذى يربط بين الأطراف المتخاصمة كفيل بتأمين الصراع والأزمة والذروة . فالأزمة كانت شيئا فطريا وملازما منذ أول الرواية ، وقد زادها ثباتا وتأكيدا اختيار هذه الشخصيات الخاصة الممتازة . بالرغم من هذا ــ فان الذروة كان يمكن أن تضيع ويقضى عليها لو ضعفت احدى هذه الشخصيات لسبب أو لآخـر . فلو أن حب هالمر لنورا كان أعظم من تقـديره للمسـئوليات لكان من الممكن أن يستجيب

لوساطتها لكروجستاد وتوسلها من أجله ، وكان يحتفظ من ثمة بوظيفته فى البنك . ولكن هالمر هو هالمر .. وهو يصدر فى جميع أفعاله وفقا لفطرته التى فطره الله عليها .

وقد كانت الأزمة والذروة تتلوها أزمات وذروات كما رأينا ، وكانت الأزمة والذروة اللاحقتان أقوى وأعلى مستوى دائما من الأزمة والذروة السالفتين .

ونلاحظ أن كل مشهد من مشاهد الرواية يتضمن عرض فكرته الأساسية ، أعنى مقدمته المنطقية وشرحها . وعرض شخصياته وما فيه من صراع وانتقال وأزمة وذروة ونتيجة ، وشرح هذا كله وتفسيره . وهذا اجراء بديع يجب عليك أن تكرره مرات عدة ، وبقدر ما تستطيع الى تكراره من سبيل . وبعدد مشاهدك فى الرواية التى تكتبها ، وأن يكون هذا التكرار على مستوى متصاعد كما رأيت .. (أن تكون كل أزمة وذروة فى كل مشهد من المشاهد أقوى من الازمات والذروات السابقة) .

***

ولنستعرض الآن المشهد الأول من مسرحية « أشباح » لنرى هل هذه هى الحالة فى تلك الرواية أيضا .

بعد أن يرتفع الستار نجد أنجستراند واقفا بالقرب من باب الحديقة ، وقد وقفت رجينا تسد عليه طريقه .

رجينا : (بصوت هامس) ماذا تريد ؟ ابق حيث أنت .. ان المطر يتساقط منك

أنجستراند : ومال المطر ؟ انه نعمة الله يا ابنتى

رجينا : بل .. انه مطر الشيطان .. فهذا هو .

فهذه الأسطر الثلاثة الأولى تلقى فى روعنا على الفور أن ثمة خصومة بين

هذين الشخصين .. وكل سطر تال يزيدنا معرفة بما بينهما من علاقة ، كما يزيدنا معرفة بكيانهما المادى (الجسمانى) والاجتماعى والنفسى (الابعاد او المقومات الثلاثة للشخصية المسرحية) . اننا نعلم مما نرى ولسمع أن رجينا فتاة سليمــة البنية جميلة المنظر ، بينما أنجستراند رجل أعــرج ميال الى المبالغة محب للشراب . كما نعلم أنه قــد كانت له حيــل وتدبيرات كثيرة لتحسين أحواله المعاشية .. الا أنها باءت كلها بالفشل ، ونعلم أيضــا أن هذا الذى يسعى وراءه دائما هو أن ينشىء محلا أو بيتا صغيرا يأوى اليه البحارة ، وتقوم رجينا بالعمل معه فيه باغواء نزلائه واغرائهم بالدفع اذا قبضوا أيديهم ارضاء لها واكرأما لسواد عينيها . ونعلم أيضا أن أنجستراند كان رجلا سريع الغضب بصورة كانت من أهم أســباب وفاة زوجته : ثم نعلم أكثر من هذا أن رجينا تهذبت وارتقت بخدمتها فى كنف، آل ألفنج ، وأن بينهــا وبين الفتى أوزوالد ، الابن الوحيــد لتلك الأسرة عــلاقة من العلاقات . وأن المفروض أنها ســوف تقوم بالتعليم فى ملجأ اليتامى الذى كان يشتغل أنجستراند فى انشائه .

ففى هذه الصفحات الخمس الأولى يستطيع الانســان أن يتبين هــذا التناسق التام والربط بين العناصر التى قدمناها ، ففكرة أنجستراند ــ أى مقدمته المنطقية أو غرضه الأساسى هى أن يعــود الى بلده ومعه رجينا ، بصرف النظر عما ينشأ عن هذا العمل من النتائج . أما فكرة رجينافهى أن تبقى . والدافع لأنجستراند هو أن يستخدمها فى عمله .. وأما الدافع لها هى فهو أن تتزوج من أوزوالد . ونحن نلم بالشخصيات ونعرفها (وهذا هو العرض) عن طريق الصراع ومن خلاله . وكل كلمة تنطق بها شخصية من الشخصيات تلقى ضوءا علىسمات هذه الشخصية والعلاقات بينها وبين

الشخصيات الأخرى . وأول سطر فى المشـهد يبدأ الصراع الذى ينتهى بفوز رجينا .

والانتقال كامل وتام فى الصراع الصغير الناشب بين رغبة رجينا فى البقاء وبين تصميم أنجستراند على وجوب رحيلها معـه . وتسـتطيع أن تنعم النظر فى تلك الأسطر التى تبدأ منـذ اسـتهلال المشـهد الى أن يبوح أنجستراند للفتاة برغبته فى اصطحابها معه الى بلده .. ثم تتبع الحركة بعد هـذا الى أن تسخط رجينا ، وعليك أن تلقى بالك الى تلك الشتائم التى كان يوجهها اليها .. ثم استمر بعد ذلك الى أن يكشف لها عن خطته التى ينتوى بها انشـاء « مطعم للطبقة الراقية » ومن ثمة الى تلك النقطة التى ينصح لها فيها بابتزاز الأموال من البحـارة كما كانت أمها تصنع من قبل .. ولا يكاد يشير عليها بذلك حتى تقع الأزمة مباشرة .. ثم سرعان ما تأتى الذروة بعد هذا ..

رجينا : (متقدمة نحوه) اخرج .

انجستراند : (متقهقرا الى الوراء) حيلك حيلك . أظن أنك لن تضربينى.

رجينا : بل سأضربك اذا تكلمت هكذا عن والدتى .. اخرج ، قلت لك (وتدفع به الى باب الحديقة)

وهكذا تكون الذروة قد تمت بصورة طبيعية . ويكون القرار قد وضح قبل انصراف أنجستراند . انه يذكرها بأنها ابنته ، وفقـا لما هو ثابت فى السجلات ، مضمنا كلامه أن فى وسعه اجبارها على السفر معه .. وهنـا تتجلى مرة أخرى جميع العناصر التى كنا نبحثها من قبل .

ثم يلى المشـهد الثانى ، بين ماندرز ورجينا المشـهد الأول مباشرة ، ويشـتمل هو أيضا على جميع ما هو ضرورى وغنى عنه . ويبلغ المشهد ذروته حينما تقدم رجينا نفسها الى ماندرز ، وحينما يقول ماندرز ، هذا

الرجل البائس المتهيب : « لعلك تتعطفين وتخبرين مسز ألفنج بأنني هنا »
وفي وسعك أن تكتشف ذروات واضحة كل الوضوح في كثير جدا من مشاهد « أشباح » من أولها الى آخرها .

ان الطبيعة تعمل بطريقة منطقية . وهي لا تلجأ الى الطفرة — أعني الوثوب على الاطلاق . ونحن نلاحظ أن جميع الشخصيات المسرحية التي يلعب كل منها دوره في مسرح الطبيعة مسرحيات منسقة أبدع تنسيق وأكمله ، كما نلاحظ أن وحدة الأضداد مرتبطة ببعضها بروابط حديدية ، وأن الأزمات والذروات تأتي في أمواج متتابعة .

ان الجسم الانساني يعج بجيوش من البكتريا التي تمنعها جيوش من الكريات البيضاء من الحاق الضرر بهذا الجسم . والجسم السليم المعافى هو ميدان لعدد كبير من الأزمات والذروات . أما اذا انخفضت مقاومة الجسم وتضاءل عدد الكريات البيضاء ، تضاعفت جيوش البكتريا بصورة تنذر بالخطر وأشعرت الانسان بضررها المحيق المحدق . ومن ثمة لا ينقطع الصراع بين الجراثيم وبين هذه الكريات البيضاء المدافعة وتأتي الأزمة حينما تتقهقر القوات المدافعة تقهقرا تاما ... وهنا يبدو الجسم وقد تحدد مصيره .. وهذا هو الشأن في الرواية التمثيلية أيضا ، حيث نجد أن المشكلة العظمى هي نفس المشكلة القائمة في الجسم .. أعني : هل يقضى على بطل المسرحية الأول (الجسم) أولا يقضى عليه.

ان الكريات البيضاء ، وان أصابها الضعف والوهن ، تقوم بشوط دفاعي، بينما يشمر الجسم عن ساعده لمعركة نهائية حاسمة . وهنا تسرع أقوى الكريات البيضاء وأضراها وأفظعها فتكا بجراثيم الأمراض فتقذف بنفسها في المعركة — معركة الحمى ، ان البكتريا هي التي خلقت هذه الحمى ، وهي الآن تقيم الجسم وتقعده . وهذه الأزمة الأخيرة قد أدت الى الذروة

التي يكون الجسم فيها راغبا فى الموت وهو يحارب .. فاذا هو مات بالفعل وصلنا الى النتيجة ـ أى الدفن . أما اذا شفى الجسم ، وصلنا الى النتيجة أيضا ـ وهى فى هذه الحالة ـ الشفاء .

وهذا رجل يسرق . فهذا صراع . والبوليس والناس يقصون أثره .. فهذا صراع صاعد . ويتم القبض عليه ـ فهذه أزمة . وتدينه المحكمة وتحكم عليه ـ وهذه هى الذروة . ثم ينقلونه بعد هذا الى السجن . وتلك هى النتيجة .

ومما يجب ملاحظته أن عبارة : « رجل يسرق » هى ذروة فى ذاتها ، كما هو الشأن فى كلمة « تواد او تحابب » وكلمة «تصور» والذروة الصغرى نفسها ممكن أن تؤدى الى الذروة الكبرى فى مسرحية أو فى حياة انسان ..

انه ليس ثمة بداية ولا نهاية ، وكل شىء فى الطبيعة يسير ويسير . وهذا هو الشأن فى الرواية التمثيلية ، فالاستهلال ليس هو أول صراع ، لكنه وسط لصراع آخر . واذا اتخذ صاحب الشخصية قرارا كان معنى ذلك أنه يسير نحو ذروة داخلية . انه يفعل بانيا على قراره ، بادئا بصراع صاعد يتغير وهو يمضى قدما ، وفى أثناء تبدله هذا يكون أزمة ثم ذروة .. وهكذا دواليك .

اننا على يقين تام من أن الكون متجانس فى تكوينه . فالشمس والنجوم .. والشموس الأخرى التى تبعد عنا بملايين الأميال ، مركبة من نفس العناصر التى تتكون منها أراضينا ، والعناصر الاثنان والتسعون الموجودة فى كوكبنا الأرضى الضئيل الحجم يمكن أن نعثر بها فى ضوء الأشعة التى التى تقطع ثلاثة آلاف سنة ضوئية حتى تصل الينا . والانسان نفسه يشتمل على هذه العناصر نفسها ، بل هذا هو الشأن فى البروتوزون ـ

وكل شيء آخر فى الطبيعة .

والفرق بين نجم ونجم هو نفس الفـــرق بين : انسان وانســـان ، وذلك كالسن وكمية الضوء والحرارة وما الى هذا وذاك ، ومقدار ما فى كل من تلك العناصر المختلفة ، ومعرفتنا بأحد النجوم يجعلنـــا على علم بســـائر النجوم الأخرى . وتستطيع أن تحلل قطرة واحـــدة من ماء أحد البحـــار لتعرف ما تتركب منه مياه المحيطات كلها .

وينطبق هذا المبدأ نفسه على الكائنات البشرية أيضا ــ وعلى المسرحية كذلك ، فأقصر المشـــاهد تشـــتمل على كل العنـــاصر التى تتركب منهـــا المسرحية الكاملة الطويلة ذات الفصـــول الثـــلاثة . ان له مقدمته المنطقية الخاصة به والتى تتجلى فى الصراع القائم بين الشخصـــيات . والصراع ينمـــو خلال الانتقال من أزمة الى ذروة . والأزمة والذروة همـــا شيئان موقوتان فى التمثيلية طالما العرض مستمر .

ولنعد الى التساؤل مرة أخرى عما هى الأزمة ؟ ولنردد الاجابة نفسها: « انها نقطة تحول ، وهى أيضـــا حالة تكون فيها الاشـــياء مشرفة على تغير حاسم نحو هذه الجهة أو تلك » .

ففى « بيت دمية » تحـــدث الأزمة الرئيســـية حينما يجد هالمر خطاب كروجستاد ويقف منه على الحقيقة ؛ فماذا سوف يفعل يا ترى ؟ هل يساعد نورا ويمدها بالمعونة فى ورطتها ؟ هل سيفهم الباعث لها على ما فعلت ؟ أو لا يستطيع فكاكا من فطرته التى فطره الله عليها فيتهمها ؟ لســـنا ندرى . ونحن وان عرفنا جبلة هالمر وميوله فى مثل هـــذه المواقف ، فنحن نعرف أيضا أنه يحب نورا حبا جما ؛ فعدم يقيننا هذا هو الذى سيكون الأزمة .

والذروة ــ أو النقطة العليا ، تأتى حينما ينفجر هالمر فى غضبه ولا يملك

السيطرة على نفسه ، وذلك بدلا من أن يحاول فهم ما جرى . أما النتيجة فهى ما استقر عليه رأى نورا من هجر هالمر .

والقرارات ـ أو الحلول فى مسرحيات هاملت وماكبث وعطيل قرارات قصيرة . ولا يكاد القرار يتبين ، وذلك بالعقاب يحل بالمجرم ، والوعد بأن تسود العدالة فى المستقبل حتى ينزل ستار الختـام . وفى « بيت دمية » يحتل القرار أحسن شطرى الفصل الأخير ، أما ما هو أحسن شطرى هذا الفصل . فلا يمكن الانتهاء الى قاعدة معينة حول تلك النقطة اذا استطاع الـكاتب المسرحى المحافظة على الصراع فى روايته كمـا فعـل ابسن فى « بيت دمية » .

الباب الرابع

عمـوميات

— ١ —

المشهد الاجبارى

توفى أخيرا أحد العلماء الذين كان لهم جهد مشكور فى التراث العلمى للعالم . وسأقص عليك طرفا من حياته لكى أسألك بعد هذا عن أى ناحية من تلك الحياة كانت أهم نواحيها كلها .

حملته أمه وولدته غلاما سليما صحيح البنية ، وفى سن الرابعة دهمته نوبة من حمى التيفود كان من أثرها أن ضعف قلبه . ثم توفى أبوه عندما بلغ السابعة من عمره ، فاضطرت أمه الى العمل فى أحد المصانع ، وكانت تترك للجيران أمر العناية به فى ساعات العمل ، وكان من أثر ذلك أن ساءت صحته بسبب سوء التغذية .

وبينما هو يهيم على وجهه فى شوارع المدينة فى يوم من الأيام اذا احدى السيارات تصدمه فتكسر رجليه ، ويلزم الفراش من جراء ذلك ، بالمستشفى أولا ، ثم بالبيت بعد ذلك . وكان يستعين على تزجية ساعات النهار الطويلة باكبابه على القراءة بما لا يمكن أن يفعله طفل عادى فى مثل سنه . لقد أخذ يقرأ الفلسفة وهو فى العاشرة ، ولم يكد يبلغ الرابعة عشرة حتى استقر رأيه على أن يكون كيمائيا . ولم تستطع أمه ، بالرغم من تشميرها عن ساعد الجد فى الكد والكدح أن توفر له مصروفات المدرسة .

وقد تحسنت أحواله أخيرا .. اذ كان يقوم ببعض المهام التى تعود عليه ببعض الكسب ، ومن ثمة كان فى مستطاعه الالتحاق باحدى المدارس

الليلية . وكتب وهو فى السابعة عشرة رسالة فى الكيمياء الحيوية ظفر منها بجائزة قدرها خمسة وعشرون دولارا . وعندما بلغ الثامنة عشرة لقى رجلا كريما عرف له مواهبه وما ينطوى عليه من قدرات فألحقه باحدى الجامعات ليتلقى فيها العلوم على نفقته .

وسار فى طريق الفلاح قدما ـ الا أنه أغضب عائله الكريم حينما وقع فى شراك الحب ، وبزواجه ممن أحب . وقبض الرجل يده فاضطر صاحبنا الى الاشتغال كمحضر بأحد المعامل الكيمائية . ولم يكد يبلغ العشرين حتى كان والدا ، وكان راتبه من الضآلة بحيث لم يكن يكفى اعالة أسرته . واضطره هذا الى القيام بأعمال أخرى يستعين بها على حاله ، ومن ثمة اعتلت صحته . وزاد الطين بلة أن زوجته هجرته وتركت له طفله وعاذت الى أهلها . وضاقت عليه الأرض بما رحبت ، وفكر غير مرة فى الانتحار ، الا أننا نجده يلتحق من جديد وهو فى الخامسة والعشرين من عمره . بمدرسة ليلية حيث أكمل بها دراسته . وكانت زوجته قد طلقته ، وكان قلبه الضعيف المنهار يعذبه ويضنيه .

وتزوج مرة ثانية وهو فى الثلاثين من امرأة كانت أصغر منه بخمس سنوات ؛ وكانت مدرسة فطنت الى ما تضطرب به نفسه من مطامح وما يجيش به صدره من آمال ، فساعدته على بناء معمل صغير بالمنزل ، حيث شرع يجرب نظرياته ويخرجها الى حيز التنفيذ . ولم يكد يمضى فى ذلك حتى أصاب التوفيق السريع . وشجعته احدى الشركات الكبيرة فى المضى فى اختراعاته ، وحينما وافاه الأجل وهو فى الستين من عمره اعترف له العالم أجمع بأنه كان أخصب المخترعين فى عصره التاجا .

والآن .. فماذا كان أهم دور من أدوار حياته ؟

السيدة الصغيرة : لقاؤه المدرسة بالطبع ـ فقد أتاح له ذلك فرصة

التجربة العملية .. ثم النجاح .

أنا : وما الرأى اذن فى حادث التصادم الذى ذهب برجليه ؟ لقد كان محتملا أن يموت فى هذا الحادث !

السيدة الصغيرة : صحيح . انه لو مات لما أمكن أن تكون قصة هذا النجاح فهذا دور هام كذلك .

أنا : وما الرأى فى تطليق زوجته الأولى له ؟

السيدة الصغيرة : لك الحق . فلو أنها لم تطلقه لما استطاع أن يتزوج من المرأة الثانية .

أنا : تذكرى أن صحته كانت فى حالة انهيار ، ولولا ذلك لما فكرت زوجته الأولى فى الطلاق ، ولولا حالة هبوط القلب الذى أدت اليه اصابته بالتيفود لأمكنه القيام بجملة أعمال فى وقت واحد ، ولما تركته زوجته ، وربما كان من الممكن أن يصبح أبا لأطفال كثيرين ، وبهذا كان قمينا بأن يستمر فى عمله كمحضر فى المعمل الكيمائى .. والآن .. وقد استعرضنا مظاهر حياته كلها فأيها كان أكثر أهمية وأعمق أثرا ؟

السيدة الصغيرة : ميلاده

أنا : وما رأيك فى حمل أمه به ؟

السيدة الصغيرة : لك الحق .. لقد كان هـذا بالطبع أهم أدوار تلك الحياة .

أنا : ثانية واحـدة من فضلك ـ واذا فرضنا أن أمه قد ماتت وهـو لا يزال جنينا فى بطنها ؟

السيدة الصغيرة : الى أى شىء ترمى يا ترى ؟

أنا : الذى أرمى اليه هو اكتشاف أهم المظاهر فى حياة هذا الرجل

السيدة الصغيرة : يبدو لى أنه ليس ثمة مثل هـذا الذى تريد ممـا

تسميه أهم المظاهر فى حيـاته كلها ، وذلك لأن كل مظهر منها متولد عن الذى قبله ، ومن هنا كانت المظاهر جميعا متساوية فى الأهمية .

أنا : أليس صحيحا اذن أن كلا من هـذه المظاهر هو نتيجة لحوادث كثيرة فى زمن معين ؟

السيدة الصغيرة : بلى .. هذا صحيح .

أنا : وكل مظهر يقوم على المظهر الذى يسبقه ؟

السيدة الصغيرة : الظاهر هو ذاك .

أنا : اذن .. فيمكننا القول مطمئنين انه ليس ثمة من المظاهر ما هو أكثر أهمية من المظاهر الأخرى .

السيدة الصغيرة : أجل . ولكن لم كل هذا اللف والدوران للشروع فى بحثنا للمشهد الاجبارى ؟

أنا : ذلك لأن جميع الكتاب الذين ألفوا فى هـذا الموضـوع يبدون كأنهم متفقون على أن المشهد الاجبارى هو المشهد الذى لا بد أن تشتمل عليه المسرحية . انه مشـهد مرتقب . انه المشـهد الذى ينتظره الجميع . المشهد الذى وعدنا به المؤلف والذى لا يمكن استبعاده أو الاستغناء عنه. وبعبارة أخرى ، ان التمثيلية تقوم على مشهد محتوم يبرز على المشـاهد كلها . وفى مسرحية بيت دمية مشهد من هذا القبيل ، وذلك عندما يتناول هالمر خطاب كروچستاد من صندوق البريد .

السيدة الصغيرة : وأنت .. ألا توافق على ذلك ؟

أنا : أنا لا أوافق على هـذا الرأى أبدا . لأن كل مشهد من مشـاهد الرواية هو مشهد اجبارى ولا غناء عنه . أتفهمين لماذا ؟

السيدة الصغيرة : لماذا ؟

أنا : لأنه لو لم يكن هالمر قد مرض ، لما اضطرت نورا الى تزوير امضـاء

والدها ، ولما وجد كروچستاد حجة فى المجىء الى المنزل المطالبة بنقوده، ولما حدثت تلك التعقيدات التى انبنت على هذا كله ، ولما كتب كروچستاد خطابه ، ولا فتح هالمر هذا الخطاب ، و ...

السيدة الصغيرة : ان ما تقوله صحيح ، الا أننى من رأى لاوسون فى قوله : « وانه لا يمكن وجود تمثيلية لا تشتمل على نقطة من نقط التركيز يبلغ فيها الترقب أو التشوف أعلى درجاته » .

أنا : هذا صحيح الا أنه رأى مضلل . فطالما أن للمسرحية مقدمتها المنطقية — أى فكرتها الأساسية ، أو الهدف الذى أنشأها مؤلفها لاثباته — فلا يمكن أن يكون ثمة مايخلق « نقطة التركيز التى يبلغ فيها الترقب — أو التشوف أعلى درجاته » الا البرهنة على سلامة هذه المقدمة . فما هو الذى يهمنا اذن:أهو المشهد الاجبارى ،أو البرهنة علىصدق المقدمة المنطقية؟انه طالما أن الرواية تنمو من مقدمتها المنطقية ، فطبيعى اذن أن تكون البرهنة على صدق المقدمة هو « المشهد الاجبارى » وكثير من المشاهد الاجبارية تخطىء الغرض المنشود منها بسبب وجود مقدمة منطقية غامضة ، أو بسبب عدم وجود مقدمة منطقية على الاطلاق . ومن هنا يكون الجمهور جالسا وهو لا ينتظر شيئا أبدا .

***

ان مقدمة « ماكبث» هى : ان الطمع الذى لا يعرف الرحمة ينتهى بالقضاء على نفسه « والبرهنة على هذه المقدمة كفيلة بامدادنا » بنقطة « التركيز التى يبلغ فيها الترقب — أو التشويق . أو التشوف ، أو ما شئت فسمه — أعلى دراجاته » وكل فعل ينتج عنه رد فعل . وعدم الشعوربالرحمة يحمل فى ذاته عوامل القضاء عليه — والبرهنة على ذلك أمر اجبارى ولا مفر منه . واذا حدث لأى سبب من الأسباب أن تأخرت هذه النتيجة الطبيعية

أو حذفت أضر ذلك فى الحالين بالرواية وأصابها بنقص شديد .

وليس فى أية مسرحية أية لحظة من اللحظات الا وهى ناشئة عن اللحظة السابقة عليها . ومن ثمة وجب أن يكون كل مشهد من المشاهد هو المشهد الذى يحظى بأسمى انتباهنا فىاللحظة التى يعرض فيها . والمشهد الكامل ذو الوحدة التامة هو وحده الذى فيه من الحيوية ما يجعلنا نترقب المشـــهد الذى تتطلع اليه ؛ والفرق بين المشاهد هو ما فى كل منها من حدة وسورة ، وما يجب أن تؤثر به تلك الحدة وهذه السورة فى المشـــهدالأخير . واذا نحن اهتممنا بالمشهد الاجبارى فقط لكان خليقا بنا ألا نركز عنايتنا الا على مشهد واحد شديد التوتر فى المسرحية كلها ، ناسين أن المشاهد السابقةعليه جديرة بمثل هذه العناية نفسها ، ذلك لأن كل مشهد من مشـــاهد الرواية يشتمل على العناصر نفسها التى تشتمل عليها سائر المشاهد الأخرى .

والمسرحية فى مجموعها لابد أن تتصاعد قدما وباستمرار حتى تصل الى قمة تكون أوج الرواية كلها ، ويكون المشهد الذى يتم فيـــه ذلك أكثر توترا من أى مشهد سواه ، على ألا يضر ذلك بأى مشهد سابق ، والا عاد الضرر على الرواية نفسها .

ولا يمكن قياس درجة نجاح رجل العـــلم الذى كنا نتحدث عنـــه الا بالخطوات نفسها التى أدت الى هذا النجاح . وأى دور من أدوار حيـــاته ربما كان خليقا بأن يكون آخر دور فى تلك الحياة منتهيـــا بالاخفاق أو الموت . أما ما يقوله لاوسون من أن : « المشهد الاجبارى هو الهدف المباشر الذى تسير نحوه التمثيلية » فقول غير صحيح . انما الهدف المباشر لأى تمثيلية هو البرهنة على مقدمتها المنطقية وليس أى شىء آخر . والأقوال التى من قبيل أقوال لاوسون جديرة بأن تلبس الأمور وتزيدها غموضا .

لقد أراد رجل العلم أن ينجح .. تماما كما يجب أن تبرهن الرواية على

سلامة مقدمتها ، ولكن هناك مسائل راهنة ينبغى معالجتها أولا ، ومعالجتها بطريقة طيبة بقدر المستطاع . ويجب ألا تكون معالجة المشهد الاجبارى مسألة خاصة مستقلة عن الطريقة التى عولجت بها بقية المشاهد ويجب أن تدخل الشخصية وتحديداتها فى الاعتبار . يقول لاوسون : « ان للذروة جذورها فى الصورة التى يتصورها الكاتب للمجتمع . أما المشهد الاجبارى فله جذوره فى النشاط الذى تقوم به الشخصيات . انه النتيجة المادية للصراع » .

ان كل ألوان النشاط ، سواء كان نشاطا ماديا أو غير مادى ، يجب أن تكون لها جذورها فى الصورة التى يتصورها الكاتب للمجتمع . ان الزهرة لا تكون مدفونة فى التربة ، ولكنها لم تكن لتوجد لو لم تكن نامية فوق ساق له جذوره فى التربة . وليس مشهد اجبارى واحد هو الذى يخلق الصدام الأخير ، بل تخلقه مشاهد اجبارية كثيرة .. والصدام الأخير هو الأزمة ـ أو ما أسميه البرهنة على المقدمة المنطقية ـ أو ما يسميه لاوسون وغيره من الكتاب المشهد الاجبارى ، وهم مخطئون فى ذلك .

— ٢ —

العرض

(أو الكشف عن موضوع الرواية وشخصياتها للجمهور)

هناك فكرة خاطئة يذهب أصحابها الى أن العرض هو اسم آخر مرادف لابتداء الرواية التمثيلية ، ويحدثنا مؤلفو الكتب المسرحية أن من واجب الكاتب المسرحى تهيئة المزاج النفسى والذهنى والجو العام والأساس الذى تقوم عليه الرواية قبل أن يبدأ الفعل ـ أى قبل أن يبدأ الموضوع .

ويحدثوننا أيضا عن الطريقة التي يجب أن تدخل بهـا الشخصـيات الروائية على خشبة المسرح ، وماذا ينبغي أن يقولوا ، وطريقة سلوكهم لكي يؤثروا في الجمهور ويتركوا فيه الطابع الذي يريدون ويسيطروا عليه . وهذا الذي يقولونه وان بدا على شيء من الجدوى في أول الأمر لا يؤدي الى شيء غير الاضطراب .

والآن لننظر فيما يفسر به قاموس وبستر كلمة العرض هذه : العـرض Exposition : توضيح معنى شيء مكتوب أو الغرض منه ، شيء موضح للاخبار عنه .

وفي معجم مارشيه :

العرض : عملية توضيح (أي شرح)

وعلى هذا فنحن نسأل : ماذا نريد أن نوضح ؟ هل نريد توضيح المقدمة المنطقية ــ أي فكرة الرواية الأساسية أو توضيح الجو العام ؟ أو توضيح الأساس الذي تقوم عليه الشخصيات ؟ أو شرح عقدة الرواية ؟ أو توضيح مناظرها ؟ أو عرض المزاج النفسي والذهني الذي تمثل فيه الرواية ...؟ ان الجواب على ذلك هو وجوب توضيح جميع هذه الأشياء في مجموعها .

ونحن اذا اخترنا الجو فقط من بين هذه الأشياء ، لواجهنا السؤال التالي في الحال : من يعيش في هذا الجو ؟ فاذا كان الجواب : محام من نيويورك. كانت هذه خطوة نحو خلق الجو .

فاذا مضينا في تساؤلنا بعد هذا فقلنا : أي نوع من الرجال كان هـذا المحامي يا ترى ؟ لعرفنا أنه رجل مستقيم وذو نزاهة ، ولا يقبل المساومة.. وأنه لم يكن ناجحا في عمله . وسنعلم أيضا أنوالده كان خياطا «ترزيا» يعيش في عـوز ويتحمل الفـاقة لكي يصبح ابنـه رجلا من رجال المهن الاخصائية . وهكذا لا نكاد نذكر كلمة الجو مطلقا في جميع الأسئلة التي

سألناها والأجوبة التى أجبنا بها ، ومع هذا نكون بسبيل تصوير هذا الجو فاذا كانت لا تزال لنا رغبة فى معرفة أشمل بأحوال هذا المحامى ، فلن نعجز عن الالمام بأموره كلها من صداقات ومطامح ، ومركزه فى الحيـــاة وهدفه المباشر الذى يسعى الى تحقيقه ، ومزاجه النفسى فى تلك الفترة التى نكتب مسرحيته فيها .

وكلما ازدادت معرفتنا بالرجل ازدادت معرفتنا بمزاجه النفسى وبمكان الرواية وجوها وأساسها وعقدتها .

وعلى هذا لا يمكن أن يتبين لنا أن ما نريد عرضه أوالكشف عن مستوره هو الشخصية التى نكتب عنها ، نريد أن يعرف الجمهور هدفه فى الحيـــاة والغاية التى يسعى وراءها ، لأنهم بمعرفتهم تلك الغاية سيعرفون الكثير ولابد عنه هو شخصيا ومن عسى أن يكون . وهكذا لايكون غرضنا هو عرض المزاج أو غيره من الموضوعات الأخرى غير الاصيلة التى هى جزء مكمل للرواية فى مجموعها ، والتى تأتى عرضا فى أثناء محاولة الشخصية اقامة الدليل على سلامة مقدمتها المنطقية .

والعرض نفسه جزء من الرواية فى مجموعها ، وليس مجرد قطعـــة من المتاع أو أداة من الأدوات التى تستعمل فى أول الرواية ثم تهمل بعد ذلك . ومع هذا فاننا نجد الكتب التى تتعرض للتأليف المسرحى تتناول مســـألة العرض هذه كأنها عنصر منفصل فى بناء المسرحية .

زد على ذلك أن العرض يجب أن يتقدم باستمرار ، وبدون انقطاع الى آخر لحظة فى الرواية .

ففى مستهل رواية : « بيت دمية » نرى نورا وهى تعرض علينا نفسها من خلال الصراع وكأنها طفلة ساذجة « تلفانة » لا تعرف كثيرا مما تضطرب به الحياة الخارجية . وابسن يصل الى غايته تلك دون أن يجرى الحديث

على لسان أحد الخدم الذى يصف لزميله الخادم الجديد أحوال سادتهم بينما هو يزوده بالارشـادات الواجب اتباعها وخطة السـلوك التى ينبغى اتباعها . ودون أن يستعين بمحادثات تليفونية يلقى فى روع الجمهور عن طريقها أن مستر (س) رجل حاد المزاج لا يعلم الا الله وحده ماذا هو صانع عندما يسمع عن كذا وكذا مما يحدث .

ومن الحيل التافهة أيضا فى تصوير احدى الشخصيات الروائية قراءة خطاب بصوت مرتفع مشتمل على الخطوط الأساسية لصورة تلك الشخصية.

ان الموقف بين كروجستاد ونورا وهو يطالبها فى أول الرواية بنقوده ، هو بمثابة نذير لما سوف يلى ، وهو يكشف لنا بما لا يدع مجالا للشـك عن حقيقة شخصية كل من كروجستاد ونورا . انهما يعرضان لنا عن ذاتهما من خلال الصراع ــ كما سوف يعرضان لنا عن ذاتهما خلال الرواية .

واليك ما يقوله جورج بيرس بيكر وهو يتحدث عن الفعل المادى :

« اننا قبل كل شىء نثير الانفعال فى نفوس الجمهور بمجرد الفعل المادى .. الفعل المادى الذى يطور القصة أيضا ، أو يصور الشخصية ، أو يقوم بالعمليتين فى وقت واحد » .

والفعل المادى فى المسرحية الجيدة يجب أن يقوم بكلا هـذين الأمرين وبأمور أخرى كثيرة جدا . واليك أيضا ما يقوله برسيفال ويلد فى كتـابه Craftsmanship عن العرض :

« ان من الأشياء الوثيقة الصلة بوضـع أساس المزاج الفـكرى أو الشعورى العام Mood خلق الجو العام المناسب Atmosphere

وأنت اذا أخذت بهذه النصيحة فجعلتها شيئا واضحا ملموسا فى روايتك لحصلت على شىء من قبيل ما يلى :

« اذا كنت تكتب رواية عن فلاحين يقتسمون غلة الأرض مع مالكها ،

وهو ما يعرف بالمزارعة ، وكان هؤلاء الفلاحون بائسين يكادون يتضورون جوعا ، فاحذر أن تظهرهم فى روايتك وقد لبسوا ملابس كاملة ، بل من الخير للرواية أن تظهرهم فىأسمال وخرق ، وقد بدت أكواخهم خربة مهدمة، حتى تخلق بذلك الجو المناسب . واحرص على ألا يلجأ مصمم الملابس الى استعمال الجواهر حتى لا تعطى طابع الثراء وتشعر بالغنى ، والا أشكل الأمر على المتفرجين وعمى عليهم » .

ثم يمضى مستر ويلد على هذا النحو حتى يختم قوله بتلك النصيحة :

« ان الفعل قد يعترضه العرض دائما عندما يكون العرض فى نفس درجة الفعل أهمية ، أو أعظم منه أهمية » .

لكنك اذا قرأت أى رواية جيدة فسوف يسترعى نظرك أن العرض لا يعترض طريقه شىء ، ولا يقطع اتصاله شىء ، بل هو شىء مستمر حتى ينزل الستار الأخير . زد على ذلك أنه يقصد بقوله « الفعل » الصراع

ان أى شىء تفعله الشخصية أو لا تفعله ، وأى شىء تقوله أو لا تقوله ، انما يكشف عنها ويصورها . فاذا قرر صاحب الشخصية أن يخفى ذاته ، اذا كذب علينا أو كان صادقا فيما يقوله .. سرق أو لم يسرق ، فهو على الدوام يكشف لنا عن ذاته ويعرفنا بنفسه . وانت اذا توقفت لحظة عن العرض فى اى جزء من أجزاء الرواية توقفت الشخصية عن النمو .. وبتوقف الشخصية عن النمو تتوقف الرواية عن النمو هى الأخرى .

فكلمة « العرض » كما يستعملها الكتاب عادة كلمة مضللة . ولو أن كتابنا الكبار قد أخذوا بنصيحة « الثقات » وقصروا العرض على افتتاحية المسرحية ، أو على المواضع الغريبة فى خلال الفعل ، لكان هذا كفيلا بقتل الشخصيات الروائية العظيمة والقضاء عليها قبل أن تولد . ومشهد العرض الكبير الذى نرى فيه هالمر يجىء فى آخر الرواية — ولم يكن ممكنا أن

يجيء فى أى مكان آخر منها قط . ومسز آلفنج تقتل ابنها فى آخر رواية « أشباح » لأننا رأينا نمو شخصيتها خلال عرض مستمر غير منقطع ولم يعترض طريقه أى معترض . وفضلا عن ذلك فان نمو شخصيتها لم يقف عند هذه النقطة ، بل هو يستمر طالما بقيت هى على قيد الحياة ، فهى تعرض نفسها على الدوام ، كما يفعل ذلك كل شخص سواها .

وهذا الذى يسميه معظم المؤلفين « عرضا » نفضل نحن أن نسميه : « نقطة الهجوم »

سؤال : أنا ، من جانبى ، أوافق على رأيك فى هذا . لكننى لا أرى ضررا فى استعمال كلمات جو عام Atmosphere ومزاج فكرى أو نفسى Mood واطار أو تركيب فنى Setting اذا كانت هذه المصطلحات توضح الأمور للمبتدىء

جواب : لكنها لا توضح شيئا ، بل هى اصطلاحات مركبة مضللة تسلم المبتدىء للحيرة والضلال . واذا كنت ستشغل نفسك بالمزاج الفكرى أو النفسى فلسوف تهمل دراسة الشخصية .. وهاك ما يقوله وليم آرشر فى فى كتابه : تأليف التمثيليات Piaymaking

« ... ذلك الفن المتبع فى الادلاء بما كان من الأحداث فى الماضى لكى يجعلوا الكشف التدريجى عن سلسلة الأحداث الحاضرة التى تمثل أمامنا لا مجرد مقدمة أو استهلال لها ولكن لكى تكون جزءا أصيلا لا يتجزأ من موضوعها ــ يعنى فعلها » .

وأنت اذا اتبعت هذه النصيحة لما أمكنك أن تتوقف هنا أو هناك أو فى أى مكان فى روايتك ، لأن شخصياتك تشترك على الدوام فى فعل حيوى والفعل .. أى نوع من الفعل (أعنى الصراع) هو عرض الشخصية (أى

توضيحها وتصويرها للنظارة) فان حدث لأى سبب من الأسباب ان لم تكن الشخصية فى صراع : اذن لتوقف العــرض كما يتوقف كل شىء آخر فى المسرحية لهذا السبب .. وقصــارى القول : « ان الصراع فى حقيقة أمره هو العرض » .

— ٣ —

الحـــوار

عرض على طلبة القسم الذى أقوم فيه بتعليم فن الكتابة المسرحية بحوثا عن « الحوار » Dialogue وكان من أبدع تلك البحــوث ذلك الفصل الذى كتبته الآنسة چين متشل Miss Jeanne Michael لقد كان بحثا واضحا محكما مختصرا وافيا بالغرض بحيث أشعر بأن من واجبى أن اقتطف منه ما يلى :

« ان الحوار فى المسرحية هو الأداة الرئيسية التى يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية ، ويكشف بها عن شخصياته ، ويمضى بها فى الصراع. ومن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية حوارا جيدا ، بما أنه أوضح أجزائها وأقربها الى أفئدة الجمهور واسماعهم .

الا أن الكاتب المسرحى اذا اعترف بأن المسرحية لا تكون شيئا اذا ساء حوارها ، يجب أن يعترف كذلك بأن الحوار الجيد شىء مستحيل ما لم يكن صادرا صدورا معبرا وصحيحا عن الشخصية التى تستعمله . وما لم يصلح للتعبير تعبيرا طبيعيا وبدون مشقة عما حدث للشخصيات من كل ماهو مهم لموضوع الرواية .

والصراع الصــاعد وحده هو الصراع الذى يهيىء للرواية حوارا جيدا

صحيحا . وكلنا جربنا تلك المدة الطويلة الخاملة التى تجلس فيها الشخصيات على خشبة المسرح وهم يتحدثون حديثـا طويلا فارغا محاولين سد الفراغ الكبير القائم بين الصراع والصراع الذى يليه . ولو أن المؤلف قد عرف كيف يهيىء لروايته الانتقال الضرورى الصحيح لما اضطر الى هذه الثغرات التى يملؤها بالثرثرة الفارغة التى لا لزوم لها . والحوار مهما بلغت مهـارة كاتبه فى الربط بين أجزائه لا يمكن الا أن يكون حوارا قلقا (مهزوزا) اذا لم يقم على أساس مكين متين .

ومن ناحية أخرى يواجهنا هذا الحوار الضـحل الناشىء من الصراع الساكن ، الصراع الراكد الخامد الذى لن يكسب معركته الراكدة الخامدة أى طرف من أطرافه المختصمين الذين لا يعرفون هـدفا يوجهون نحـوه حوارهم . اننا لا نرى الا طعنات فكهة تقابلها طعنات فكهة أخرى ... لكنها جميعا طعنات تذهب فى الهواء دون أن تصرع أحدا من المتخاصمين .. ثم تقف الشخصيات عند هذا ـ وان ندر أن نجد المسرحية الفكهة المشتملة على شخصيات نابضة حية ـ متجمدة عند أنماط عامة لا يمكن أن تنمو أبدا . والشخصيات والحوار فى الملاهى الرفيعة هما دائما من هذا الطراز .. وهذا هو السبب الذى من أجله لا تكتب الحياة الا لعدد قليل ضئيل من مسرحيات المجتمع .

ان الحوار يجب أن يكشف لنا عن الشخصية ، وكل كلام يجب أن يكون ثمرة لمقومات المتكلم الثلاثة، أى أبعاد شخصيته الثلاثة : المادية أو الجسمانية والاجتماعية والنفسية ، فنعرف منه ما هو ، ويوحى الينا بما عسى أن يصير اليه فى المستقبل. وشخصيات شكسبير تنمو باستمرار فى جميع أجزاء المسرحية، الا أنها تفزعنا أبدا لأن أحاديثها الأولى الينا تشـعرنا بالمادة التى سـوف تصنع منها أحاديثها الأخيرة . ومن ثمة ، فحينما يظهرنا شيلوك على ماركب

فيه من بخل أول ما يظهر لنا على خشبة المسرح نكون محقين اذا ماظننا أن سلوكه فى آخر الرواية سيكون تتيجة للصراع الذى ينشب بين نفسه الشحيحة الكزة وبين القوى والعوامل المحيطة به .

ان شكسبير أو سوفوكلس لم يتركا لنا مذكرات يتحدثان فيها عن أبطال رواياتهما .. بل نحن لا نملك مذكرات كتبها أمير الدنمرك أو ملك طيبة ، لكن الذى نملكه هو تلك الصفحات من الحوار النابض المتأجج الذى يحدثنا أحسن الحديث وأوضحه عن طريقة تفكير هاملت ، وعما كانت مشكلة أوديب .

والحوار يجب أن يكشف لنا عن أساس المسرحية وما وراء موضوعها . ونحن اذا قرأنا الأبيات الأولى من مسرحية انتيجونى لسوفوكلس ، وهذه الأبيات هى :

أختى ، يا شقيقتى العزيزة اسمنيه
أتعرفين أن الآلام التى أورثنا اياها أوديب
لم تك شيئا بجانب المصائب التى يوشك زيوس
أن يصبها على كلينا ، أنا وأنت ، فى هذه الحياة ؟

وجدناها تحدثنا مباشرة وفى الحال عن العلاقة بين شخصيات الرواية ، أسلاف تلك الشخصيات ، والنسب الذى يربط بينها ، وعن معتقداتها الدينية ومزاجها العقلى والروحى فى تلك اللحظة .

ان كليفورد أودتس C. Odets يتناول وظيفة الحوار تناولا بديعا رائعا فى المشهد الافتتاحى لروايته : استيقظ وغن (١) Awake and Sing

---

(١) استيقظ وغن Awake & Sing رواية فى ثلاثة فصول سنة ١٩٣٥ للكاتب الامريكى كليفورد أودتس، وهى تصور الحياة اليهودية الامريكية ولها صبغة البروباجندة فى احتجاجها على المظالم والفروق الاجتماعية ، =

وذلك عندما يقول رالف :

« لقد كنت أتمنى طول حياتي أن يكون لي زوج من النعال التي تجمع بين اللونين الأبيض والأسـود ، وما استطعت أن أحصل على ذلك قط .. شيء يجنن ! » ومن هذا نلمس حالة المتكلم الاقتصادية ، ونعرف شيئا عن شخصيته .. والحوار يجب أن يصنع لنا ذلك ، ويجب أن يبدأ من اللحظة التي يرتفع فيها الستار عن الرواية .

ومن أهم وظائف الحوار أن يشف عن الأحداث المقبلة . ففي مسرحية الجريمة يجب أن يشتمل الحوار على الباعث على الجريمة ، وفي كثير من الأحيان على معلومات تحضيرية فيما له صلة بالجريمة الفعلية ، مثال ذلك :

فتاة صغيرة جميلة تقتل الوغد الشرير بمبرد ذي سنان . هذا شيء بسيط كل البساطة . لكنه ليس كذلك ما لم تثبت اثباتا منطقيا أن الفتاة كانت تعلم بطريقة من الطرق بوجود المبرد ، وبأنه مبرد ذو سنان حاد ـ والا لما فكرت في استعماله كسلاح . ويجب أن يكون اكتشافها للمبرد وما يمكن أن يؤدي له من عون وخدمات اكتشافا منطقيا ولم يقع عرضا أو بطريق المصادفة . كما يجب أن تنم شخصيتها عن قدرتها على استعمال هذا السلاح ، وأن تبين اذا ما كانت تكثر استعماله ـ ان الجمهور يجب أن يعلم كل ما هنـالك ، والحوار هو خير الطرق لاعطاء هذه المعلومات كلها .

وعلى هذا فالحوار ينمو من الشخصـية ومن الصراع ، ثم هو بدوره

= والمسرحية مسرحية اسرة وليست مسرحية فرد ـ فمن ابطالهـا فتى (رالف) لا يستطيع أن يتزوج حبيبته لفقرها ولعدم موافقة الأسرتين على هذا الزواج ، واخت رالف (هني Hennie) تحمل سفاحا فيزوجونها من طفـل لا تحبه اتقاء الفضـيحة ـ وسرعان ما تهجره لتعيش مع رجل غني اعرج لأنه يضمن لها عيشـة واسـعة هانئة .. هذا الى اب مجد ، وجد عجـوز لا ينقطع عن التفاسف حتى ينتحـر بقذف نفسه من فوق السطح (د-خ)

يكشف لنا عن الشخصية ويحمل الفعل ، أعنى يقوم بأداء الموضوع وشرحه. وهذه هى وظائفه الرئيسية ، لكنها وظائف لا تعدو أن تفتح موضوع المسرحية . وهناك أشياء كثيرة يجب أن يلم بها الكاتب حتى يحافظ على حواره من التفاهة والسطحية .

فاقتصد فى استعمال الكلمات . وتذكر أن الفن ميدان انتخابى يجب فيه التنخل والتدقيق وليس فيه مجال للنقل الفتوجرافى .. بهذا تظفر وجهة نظرك بأكبر قسط من الاقتناع ما دامت غير مثقلة بما يطمسها من كثرة الكلام وطول الثرثرة . ان المسرحية الكثيرة اللغو ، الطافحة بالكلام تحمل الدليل على اضطراب تفكير كاتبها ــ وهو اضطراب ناشىء عن تفاهة الأعمال التمهيدية التى يجب أن تسبق كتابة المسرحية . والمسرحية تفيض بالثرثرة والكلام الذى لا لزوم له عندما تقف الشخصية وتجمد وتحجم عن النماء ، وعندما يقف الصراع ولا يمضى فى سبيله قدماً . وهنا فقط يكون الحوار كالثور الذى يجر حجر الطاحون لا يفتأ يدور من حوله فى مدار واحد لا يتعداه ، حتى يمل المتفرجون ، ويضطر المخرج لهذا السبب الى اختراع أشياء يقوم بها الممثلون ليسروا بها عن النظارة البائسين .

وعليك أن تضحى بزخرف الكلام وأناقته فى سبيل الشخصية اذا لزم الأمر .. ذلك خير من أن تضحى بالشخصية فى سبيل الزخرف الكلامى والبرقشة البيانية . وتذكر أن الحوار يجب أن يكون صادرا عن الشخصية ومعبرا عنها تعبيرا طبيعيا لا افتعال فيه ، وان حلاوة الكلام وطلاوته لا تساويان ارسال حوارك رشيقا أنيقا فياضا بالحركة دون أن يضيع ذلك على شخصياتك المسرحية نماء ذواتها وتطورها .

ولتتكلم شخصياتك بلغة البيئة التى تعيش فيها ، فاذا كان صاحب الشخصية ميكانيكيا فيتحدث بالاصطلاحات الميكانيكية ، واذا كان من

العاملين فى ميادين السباق فليستعمل المصطلحات الخاصة بالمراهنات والخيل. ويجب ألا تغرق فى تصوير الأعمال المهنية والحرف المختلفة أو تتوسع فى ذلك توسعا ينتهى الى سخرية الجمهور بك وضحكه عليك ، ولكن لاتحاول أيضا الاستغناء عن ذلك تماما ، والا كان أى حوار تقوم به حوارا ضحلا ولا قيمة له . وخلط الحوار بشىء من التصوير المهنى قد يستعمل بصورة ناجحة فى الروايات الهزلية الماجنة . وكتاب الملاهى الوضيعة يلجأون الى اصطلاحات الطبقات الوضيعة (يزغزغون) بها جمهورهم ، ولكن استعمال هذه المصطلحات فى المسرحيات الجدية عمل غير لائق .

وحذار من الحذلقة . واياك أن تجعل روايتك منبرا للثرثرة (للرغى !) والشقشقة . ولتكن لك رسالة ما وسعك ذلك ، ولكن أد رسالتك بطريقة طبيعية بارعة لا أثر للتحذلق فيها. ولا تسمح لبطلك الأول بتاتا بالخروج على شخصيته ، وذلك بأن تجعله يلقى خطبة مثلا ، والا اقشعر الجمهور نتيجة لما ضايقته من ذلك ، ولم يملك الا أن يفرج عن نفسه بالضحك عليك .

أما التذرع بمحاولة اصلاح الانحرافات الاجتماعية والمظالم لطبقية فسنة قد لجأ اليها الكتاب منذ عصر البيزابيث حتى أيامنا هذه ، وخيرا فعلوا . والصيحة التى ترتفع بطلب هذا الاصلاح يجب أن تكون ملائمة للشخصية التى تنادى بها وممثلة لسخط اللحظة التى ترتفع فيها . وفى رواية « ادفنوا الموتى » "Bury the Dead" يصدر الأمر بالقيام ضد الحرب من مارتا وبستر تلك المرأة المتمردة الناقمة التى نشأت فى بيئة بائسة عضها

الفقر بنابه . وليس هذا شيئا مستغربا أو خارجا على العرف بل هو مناسب كل المناسبة ويمس جانب القلب .

وفى رواية الكاتب بول جرين Hymn to the Rising Sun (١)

ترنيمة للشمس الطالعة « نلاحظ كيف أن العرض المناسب الخالى من الشوائب يغنينا كل الغنى عن الالتجاء الى المواعظ والخطب. وحوار المستر جرين .. هذا الحوار البسيط المعبر المتوتر هو الأداة التى يلجأ اليها المؤلف ليجنب شخصياته ومواقفه استخفاف الجمهور بها وتهكمه عليها .

يبدأ الفعل — أعنى موضوع الرواية — فى الساعة الرابعة قبيل شروق شمس اليوم الرابع من يوليو ، فى أحد معسكرات المحكوم عليهم . ولا يستطيع أحد المحكوم عليهم ممن وصلوا حديثا الى المعسكر أن ينام أو يعمل من شدة ما كان ينتابه من الفزع والقلق على مصير القزم الذى حكم عليه بالسجن الاحتياطى أحد عشر يوما لا يذوق فيها غير جراية من الخبز القفار والماء القراح لما كان يأتيه من تلك العادة السرية الخبيثة . ويصل الموضوع الى ذروته ويوفى على الغاية من التهكم والسخرية حينما يشرع السجين الجديد ، بناء على أمر قائد المعسكر يغير صوته من الصيحات التى كان يرسلها من أثر العلقة التى كان يأكلها «لكى تقويه وتشد من حيله» ويحول هذه الصيحات الى لهجات أمريكية . ثم يأخذ القزم من السجن وهو جثة ميتة ، ويصدر بذلك تقرير يقول : « لقد توفى لأسباب طبيعية »

---

(١) "Hymn to the Rising Sun" دراما من فصل واحد للكاتب الامريكى بول جرين ، ظهرت سنة ١٩٣٦ وتتناول سوء معاملة المحكوم عليهم فى معسكرات الاعتقال (د — خ)

ويدفع بالمحكوم عليه الى العمل بينما الطباخ العجوز الذى لا يرق ولايعرف قلبه التأثر ينق قائلا : هذه أمريكا وهذا هو كل ما هنالك .. اننا لا نسمع كلمة واحدة تهتم بالقانون أو تنفذه .. القانون الذى يحمى تلك الأعمال غير الانسانية ، بل انا لنسمع تلك الخطبة التى يرسلها قائد المعسكر بطريقته الخشنةالغليظةالتى لا لف فيها ولا دوران، شارحا نظممعسكر المحكومعليهم الصارمة ولوائحه الجافة الشديدة . ومع هذا فالرواية اتهام من أشد الاتهامات ضراوة لهذا الجانب منجوانب قانون العقوبات بالولايات المتحدة.

فتذكر أنك لست بحاجة فى مسرحيتكالى الخطابة لكى توجه احتجاجا على شيء أو الى أى أحد . ولتكن اللغة المحبوكة جزءا حقيقيا من مسرحيتك وتذكر دائما أن هذه المسرحية ليست مجرد ملهاة هازلة (فودفيل) . و « النكات » من أجل النكات فقط تتلف استمرار الموضوع وتمزق أوصاله . والملاءمة التامة بين المتكلم والمخاطب هى التى يمكن أن نبرر هذه النكات وما اليها من الملح ، ويجب أن تؤدى النكتة وظيفة أخرى تتصل بالموضوع غير مجرد الاضحاك . انشيكسبير فى روايته ملهاة الأخطاء لا يسمح لدروميوس بالكلام الا فى توريات سخيفة منتهى السخف دون أن يضيف شيئا الى موضوع الرواية ، أما فى عطيل فكان قد تعلم كيف يستعمل هذه التوريات فيجعلها جزءا لا يتجزأ من الموضوع . فهذا عطيل يقول : « أطفئوا الأنوار .. واذن أطفئوا الانوار » وذلك قبل قتله ديدمونة، وبهذا يوحى الينا بكل من الحوادث ورد فعلها فيه .

ومسرحية « الأطفال يتعلمون بسرعة » Kids Learn Fast تشتمل على تعاريق من الفكاهةالمناسبة للموضوع.ومؤلفها المستر شفرن Shifrin يعرف أشياء معينة يجب أن يقولها فهو يصوغها بكلامه هو نفسه ثم يضعها

على ألسنة الصغار من شخصياته . فمن ذلك : « ان الشريف يأتى دائما فى اليوم الذى بعد المحاكمة » أو : « ميسيسبى ، تنسى ، جورجيا ، فلوريدا .. لا فرق .. كل هذا سواء . والزنجى هو دائما المطارد وكل شىء ».فهذه عبارات لا يعقل أن يكون قائلوها هم أولئك الأطفال الذين صورهم لنا .

لقد كان بحثنا الى الآن مقصورا على اثبات أن الحوار ، اذا حللناه تحليلا منطقيا ، ينمو من الشخصيات الروائية ومن الصراع .. الشخصيات والصراع اللذين يجب أن يكونا هما أيضا منطقيين ليتضح الحوار بصفته تلك . ولكن الحوار يجب أن يكون هو أيضا فى ذاته منطقيا فى حدوده الضيقة التى يمكن فصله فيها عن قائليه . انه يجب أن يسير فى حدوده الداخلية تلك وفقا لمبدأ الصراع الصاعد البطىء . فاذا ذكرت أشياء عديدة كان عليك أن تدخر أهمها لتذكرها بعد الأشياء الأقل أهمية . كأن تذكر « العمدة » أولا ، ثم « المحافظ » ثانيا ، ثم « رئيس الجمهورية » آخر الأمر .. والأرقام نفسها تتدرج فى ذكرها وفقا لهذا ، فاذا قلت : واحد .. اثنان .. ثلاثة ، تدرج الصوت من المرتفع الى متوسط الارتفاع الى الأشد ارتفاعا .. فيكون الركز أقوى على الرقم « ثلاثة » ولا يصلح العكس . وهناك من يعكس هذه القضية ، من سبيل الفكاهة .. فينهى عن جرائم القتل .. لماذا ؟.. لأنها تشجع مرتكبيها على شرب الخمر .. لماذا ؟.. لأن شرب الخمر يشجع على التدخين .. لماذا ؟.. لأن التدخين قد يمنع صاحبه عما ليوم السبت من حقوق بعدم العمل فيه .. فهذه فكاهة حلوة .. لكنها شىء ردىء من الوجهة المسرحية .

ومن أحسن الأمثلة على النمو المنطقى للحوار ذلك الذى نجده فى المشهد الثانى من الفصل الثانى فى رواية Idiots Delight وان تكن

الرواية على العكس من حوارها رواية ضعيفة :

ايرين (تخاطب مدير المهمات والميرة) .. انني لا أرى بدا من الفرار مما ألاقيه من رعب من أفكارى أنا نفسي .. ولهذا فأنا أتسلى بدراسة وجوه من أقابلهم .. أولئك الناس العاديون .. المألوفون .. الثقلاء (انها تتكلم بلهجة حلوة حزينة) فمثلا .. هذان الفتى والفتاة الانجليزيان .. لقد كنت أرقبهما فى أثناء الغداء .. وهما جالسان هناك .. جنب بعضهما .. وقد تشابكت أيديهما .. وأخذت ركبهما تتماس وتتلامس من تحت المائدة . لقد رأيت الفتى فى حلته البديعة الرسمية وقد صوب مسدسه الصغير الى دبابة ضخمة لم تلبث أن دهسته ومرت من فوقه فما هو الا أن أصبح جسمه الجميل القوى .. جسمه الذى كان منذ لحظة يجيش طاقة ونشوة ، كتلة من اللحم والعظم المهروس — وردة من الدم الأجوانى — أشبه بقوقعة وطئتها قدم . وقبل أن يلفظ آخر أنفاسه اذا هو يعزى نفسه متمتما : « حمدا لله .. انها سليمة .. تلك التى تحمل الطفل الذى وهبتها إياه .. وسيعيش ابنى ليرى عالما أفضل » .. ولكننى أعرف أين هى فتاة أحلامه الآن .. انها منبطحة فى قبو مخبأ هدمته احدى الغارات على رأسها ، وقد اختلط لحم ثدييها الناهدين الصغيرين بأحشاء بائس من رجال البوليس هشمت الغارة أطرافه ، وقد انقذف الجنين من رحمها فانتثر سائلا فوق وجه قسيس ميت .. فهذا نموذج من تفكيرى الذى كنت أسلى به نفسى يا أخيل ، وكم أنا فخورة بالتفكير فى قربى هذا الشديد منك — أنت يا من تجعل هذا كله ممكنا .

والمؤلف هنا .. المستر شرود Sherwood « ينتقل من نغمة حلوة حزينة » الى « فجيعة » . وهو يختم هذا كله بأمل سرعان ما ينقلب بفعل سخريته اللاذعة فيكون أشد فجيعة . وهذه السخرية هى وصف أهول

وأشد رعبا من الوصف الذى يسبقه .. ثم تأتى بعد ذلك القمـة النهائية لغثيان النفس والشعور المتبادل فى ساعة الذعر .. ان أى ترتيب غير هـذا الترتيب لم يكن ممكنا أن يكون له من الأثر ما لهذا الترتيب .. والذروة المضادة ـ أعنى عكس هذا الترتيب ـ كانت قمينة بأن تكون شيئا عاديا وفيه كارثة تقضى على هذا الجمال .

وكما يجب أن يصدر الصراع عن الشخصية ، وأن يصدر روح الكلام عن الصراع وعن الشخصية معا فكذلك يجب أن يصدر جرس الكلام عن كل ما عدا ذلك . ان الجمل يجب أن تتماسك ويشد بعضها بعضا ، بحيث تنقل الى المتفرجين ايقاع كل مشهد ومعناه بالصوت وبالشعور فى وقت واحد . وهنا أيضا ترى أن شكسبير هو خير من يقتدى به فى ذلك . فالملاحظ أن جمله فى الأجـزاء الفلسفية من رواياته جمل رزينة متزنة . أما فى مواقف الغرام فجمله غنائية متدفقة وتقطر سلاسة .. فاذا تقدم الفعل .. وبالأحرى اذا ما دخلنا فى الجد ـ أصبحت الجمل أقصر وأيسر .. بحيث لا يقتصر التنوع على مضمون الجمل وحدها كلمـا تقدمت الرواية وتطورت ، بل شمل هذا التنوع مضمون الكلمات والمقاطع أيضا .

والطريقة الجدلية لا تجرد الكاتب المسرحى من مزاياه الابتكارية . فما دامت شخصياتك قد شرعت تتحرك فقد تحدد طريقها وتحدد كلامها الى حد بعيد ، غير أن اختيار الشخصية ، هو من عملك تماما . وعلى هـذا ففكر فى الأسلوب واللهجة اللذين سيتكلم بهما أشخاصك ، وفى أصواتهم كذلك ، وفى طرق الالقاء . وأمعن التفكير فى شخصياتهم وفى أحوالهم وأثر هـذا كله فى طريقـة كلامهم . وأنت اذا نسقت شخصـياتك فانهـا هى التى تشق طرق حديثها وتتولاه هى بنفسها . وحينما تضحك على «الجلف» فتذكر أن مؤلفها تشيكوف قد نجح فى تصوير جمجمة هذا الرجل وما أبداه

سن هيبة مضحكة بوصفه شخصية مجعجعة فى مواجهة شخصية تبالغ فى اعتزازها بنفسها وتغلو فى المحافظة على كرامتها (وبالأحرى الجلف ضد الأرمل) وفى مسرحية Riders to the Sea يوجهنا مؤلفها جون ملنجتن سنج J.M. Synge نحو الايقاع المفجع ، اللطيف مع ذاك ، ايقاع الكلام الموسيقى الحلو الذى اشتهر به أناس يستعملون ايقاعات كثيرة حلوة ،طربة ، لكنها ايقاعات متنوعة ، ولا يشبه ايقاع منها ايقاعا آخر مطلقا . فهؤلاء موريا ونورا وكاتلين وبارتلى يستعملن جميعا لهجة أهل الجزائر الآرانية ، ومع هذا فبارتلى تستعملها فى اختيال وتبجح ، وكاتلين فى أناة وثقل ونورا فى سرعة وبصوت شاب رطب ، وموريا فى تباطؤ وسن ممتلئة ناضجة . ويتم من هذا كله مزيج هو من أحلى اللهجات الانجليزية وأكثرها طلاوة .

وعليك فوق هذا ألا تغلو فى تأكيد الحوار والمبالغة فيه الى حد الحذلقة، وتذكر أنه الواسطة التى تحمل مسرحيتك الى الأسماع ، لكنه ليس هو المقصود بالذات ، ولا هو أعظم من كل ما فيها ، انه يجب أن يناسب موضوعها فى غير شقشقة أو تنافر . لقد أخذ النقاد على نورمان بل جدس N.B. Geddes فى اخراجه لرواية Iron Man المبالغة فى الروعة التى أضفاها على مجموعة مناظر الرواية ولاسيما تلك الديكورات التى كانت أشبه بناطحات السحاب الحقيقية فوق المنصة . انها مع روعتها لم تكن تليق أبدا بالرواية ، اذ بدلا من أن يحصر الجمهور انتباهه فى الشخصيات شتتت هذه المناظر خياله باستغراقه فيها ، والحوار فى كثير من الأحيان يفعل ما تفعله هذه المناظر ، اذ ينفصم من الشخصيات ، فتشتغل به أذهان الجمهور من دونها . ومسرحية

«الفردوس المفقود» (١) مثلا خيبت آمال الكثيرين من المعجبين بأودتس(٢) Odets بما فيها من اطنـاب وكلام كثير . وما اشتملت عليـه من خطب اعتباطية كثيرة ، وشرود عن أساليب الشخصيات الحقيقية ، ممـا حشده فى الرواية حشدا ابتغاء مرضاة الجماهير وتحميسا لهم ، ومن هنا أضعف الشخصيات والحوار جميعا .

وبعد .. فتلخيصا لهذا كله .. نقول ان الحوار الجيدهو ثمرة لشخصيةالتى أحسن اختيارها وسمح لها بالنماء نماء منطقيا الى أن يكون الصراع الصاعد قد أقام الدليل على صحة المقدمة المنطقية .

---

(١) Paradise Lost درامة فى فصل واحد للكاتب الايرلندى ج . م سينج J.M. Synge ظهرت (سنة١٩٠٣ ــ ٤) وموضوعها ماساة ام فقـدت أولادها الخمسـة فى عـرض البحار والموضوع وإن بدا بسـيطا فقد كسب عظمته من تلك الصبغة العالية التى أضفاها عليه المؤلف .. وبالرغم من شهرة سينج فى عالم المسرح فالنقاد يعدون روايته ذات الفصل الواحد هذه أحسن ما كتب (د ــ خ)

(٢) كليفورد أودتس (١٩٠٦ ــ) ممثـل وكاتب مسرحى أمريكى ولد فى فيلادلفيـا وتعلم فى نيويورك ــ وقد ظهرت أولى مسرحياته سنة ١٩٣٥ بعد اشتغاله بالتمثيل عشر سنوات .. وقد اتجه الى كتابة القصة ثم عاد الى التاليف المسـرحى ، ولمع نجمه حينما ظهـرت روايته « Awake & Sing استيقظ وغن » (من فصل واحد) ثم « حتى اليوم الذى اموت Till the Day I die » وهى ضد النظام النازى ، ثم الفردوس المفقود Paradise Lost و Golden Boy وصاروخ الى القمـر Rocket to the Moon و Clash by Night و Night & Music, الخ ...

وأودتس يكاد يكون كاتب جماهير وهو أقرب الى المذهب الطبيعى ولذلك يبتعـد عن الفن المسـرحى الصحيح ، ولتظاهره بالدفاع عن المظالم التى تقـع بالطبقات الكادحة فقد نجح بالشعبية الهائلة ، ولذلك تربح رواياته أرباحـا طائلة (د ــ خ)

— ٤ —

الطريقة التجريبية

سؤال : أنا لا أفهم كيف يستطيع أى كاتب من الكتاب القيام بتجارب فى التأليف المسرحى وفقا لهذه القواعد الصارمة التى وضعتها للمؤلفين . ان أى كاتب سيىء البخت اذا لم يخضع لما حذرته وتغاضى عن أى عنصر من العناصر التى يجب أن تشتمل عليها الرواية فى رأيك لكانت النتيجة من أسوأ النتائج . فهل غاب عنك أن الانسان فى كثير من الأحيان يضع القوانين لا لشىء الا ليثور عليها ، وأنه فى كثير من الأحيان يغض الطرف عنها دون أن يفطن الى ذلك أحد أو يؤاخذه مؤاخذ ؟

جواب : أجل .. أعرف ذلك . وفى وسعك أنت أيضا أن تصنع مثل الذى يصنعون — وتستطيع أن تجرب ما طابت لك التجربة.. ويكون مثلك فى هذا مثل الرجل الذى يستطيع الغوص تحت الماء أو الطيران فى الهواء أو الحياة فى الأقاليم القطبية أو الضرب فى الأقاليم الاستوائية ، لكنه فى ذلك كله لا يستطيع أن يستغنى عن قلبه أو رئتيه ، وأنت لا تستطيع كتابة مسرحية جيدة دون أن تتبع العناصر الأساسية فى كتابة المسرحية . لقد كان شيكسبير واحدا من أجرأ الكتاب فى الكتابة المسرحية فى زمانه . وقد كان الخروج على أى وحدة من وحدات ارسطو الثلاث (١) ذنبا لا يغتفر ، أما شيكسبير فقد خرج على هذه الوحدات جميعا .. وحدات الزمان والمكان والموضوع . وكل كاتب عظيم أو مصور عظيم أو موسيقار عظيم

---

(١) نعود فننبه الى ان ارسطو لم يذكر الا وحدتي الموضوع والزمان فقط (د — خ)

قد كسر ولا بد احدى قواعد فنه الحديدية ، التى كانوا ينظرون اليها نظرة التقديس .

سؤال : ان جوابك هذا يؤيد وجهة نظرى .

جواب : اذن فما عليك الا أن تمتحن أعمال هؤلاء الفنانين وستجد أنهم كانوا يحافظون على تطور الشخصية ونمائها من خلال الصراع ، وأنهم قد خرجوا على جميع القواعد والقوانين الا الأساسى منها ، فقد حافظوا عليه وحرصوا عليه الحرص كله. لقد كانوا يبنون كل شيء على أساس من الشخصية نفسها ، الشخصية ذات الأبعاد ، أو المقومات الثلاثة ، التى كانت دائما أساسا لكل المسرحيات الجيدة . وستجد أيضا أنهم كانوا يحافظون دائما على الانتقال — أو التحول — المستمر فى رواياتهم . وفوق هذا كله ، ستجد أنهم كانوا يتجهون نحو ما كانت تمليه عليهم مقدمتهم المنطقية الواضحة البارزة المعالم . وثمة ما هو أكثر من هذا ، فأنت اذا عرفت ما يجب أن تنشده وتتوخى البحث عنه لوجدت أنهم يحرصون كل الحرص على تنسيق شخصياتهم تنسيقا حسنا أيضا . وبالاختصار لقد كانوا منطقيين دون أن يفطنوا الى ذلك .

انك لن تجد انسانين يخاطبانك بلهجة واحدة أو بطريقة متشابهة أو يفكران بأسلوب واحد. أو يتحدثان بصوت هو نفس الصوت. ولن تجد أيضا كاتبين يكتبان بطريقة هى نفس الطريقة. وأنت تخطىء اذا حسبت أن رسم طريق منطقى للكتابة الأدبية هو محاولة سخيفة لاجبار الكتاب على أن يصبوا رواياتهم فى قالب بعينه لا يتغير أبدا . والعكس هو الصحيح. ان الذى نطالبه منك هو الا تمزج الأصالة بالزيف . لا تخلط الفن الصحيح بالحيل الآلية الرخيصة . لا تلتمس الحيل والمؤثرات الرخيصة والمفاجآت والجو والمزاج الفكرى والنفسى دون أن تعلم أن هذا كله وأكثر من هذا كله موجود فى الشخصية

نفسها . ثم بما أحببت من التجارب ــ ولكن فى حدود قوانين الطبيعة، فكل شيء يمكن خلقه فى حدود هذه القوانين . ومن المهم أن تعرف أن النجوم قد خلقت بنفس الوسيلة التى خلق بها الناس . وجاذبية الأضداد ينشأ عنها سديم من المادة يمكن أن يتطور وينتشر اذا تهيأت له الظروف . ومبدأ الانتقال ــ او التحول ــ هو المبدأ السائد فى ذلك أيضا . وكل سديم وكل نجم وكل شمس شيء مختلف عن السديم الآخر والنجم الآخر والشمس الأخرى، مع أن تركيبها جميعا تركيب واحد من نفس العناصر . والنجوم يعتمد بعضها على بعض كما يعتمد الانسان على أخيه الانسان . ولو لم تكن العلاقة بينهما علاقة ثابتة لكانت قمينة بأن تصطدم بصورة شبه فجائية ثم يدمر بعضها بعضا . ومن النجوم نجوم متشردة ، وهذه هى المذنبات .. الا أنها تخضع للقوانين التى تخضع لها النجوم الثابتة أيضا . والآن ، وقد عرفنا أن كل شيء يعتمد على كل شيء آخر ، فلنذكر أن الشخصيات الروائية يعتمد كل منها على الشخصيات الأخرى كذلك . وهذه الشخصيات تحتوى ولا بد على بعض العناصر الأساسية التى تشترك فيها جميعا .. وتلك هى الأبعاد الثلاثة .. (اى المقومات الثلاثة التى يجب أن تتألف منها الشخصية . وهى الكيان المادى (الجسمانى) والكيان الاجتماعى والكيان النفسى) فما دمت قد حافظت على هذا كله ، أمكنك أن تجرى من التجارب ما تشاء فتستطيع مثلا أن تبرز احدى سمات الشخصية على سمة أخرى . ويمكنك التوسع فى التفصيلات ويمكنك أن تتناول المسائل اللاشعورية ومشكلات العقل الباطن ، ويمكنك اختيار مجموعة مختلفة من المؤثرات من الناحية الشكلية .. فى وسعك عمل أى شيء مما يمكن تصوره ، طالما كنت تصور الشخصية .

سؤال : وفى أى صنف من أصناف المسرحية تضع رواية وليم سارويين

جواب : انها تجربة من التجارب بالطبع

سؤال : هل من رأيك أنها مسرحية جيدة ؟

جواب : كلا .. انها طالق من الحيـاة .. (كالمرأة الطالق من زوجها) وشخصياتها تعيش فى الفضاء .

سؤال : اذن فانت تستهجنها ولا توافق عليها .

جواب : كلا .. وأيم الله ، ان كل تجربة ، بصرف النظر عما تسفر عنه

---

(١) مسرحية : My Heart's in the Highlands !
للكاتب الأمريكى وليم سارويان W. Saroyan ظهرت سـنة ١٩٣٩ من فصل واحد طويل متعدد المشاهد. وهى من المذهب السريالى الذى تختلط فيه تجارب العقل البـاطن بتجارب العقل الواعى ... ومن هنا هـذه الصبغة الحالة الشعرية الرومنسية التى تصطبغ بها روايات هـذا المذهب ــ والمسرحية تصور لنا حياة شاعر بائس يحاول أن يرتزق بما ينظم من شعر يعرضه على المجلات التى كانت تشترى بعضه وكثيرا ماترد بعضه الآخر معتذرة عن نشره ــ والشاعر يعيش مع أمه وابنه الصغير جونى .. هـذا الظريف الذى يحتال ليطعم أباه الشاعر بما يحصـل عليه من الخبز والجبن (على الحساب) من بقال القـرية البائس .. وجـونى الطفل يحب ابنة البقال.. حبا صبيانيا شاعريا طبعا .. ثم ينزل ممثل طاعن فى السن ضيفا على الشاعر البائس ... وهنا تكتمل صورة الفقر الذى يصبح بحرا مصطخب الأمواج يغرق فيه زورق الفن .. ويموت الممثل ثم يطرد صاحب الدار السيد الشاعر وعائلته من داره لأنه يعجز عن دفع الايجار ... ومع هذا لا يبتئس الشاعر ، بل يخرج من الدار سعيداً مبتهجا وهو يقول :لاباس .. سياتى اليوم الذى يعرف فيه الناس قيمة الشعر !

ونحن وان لم نغض من راى السيد المؤلف (لاجوس اجرى) فى قيمة هذه المسرحيـة نراهـا مسـرحية جيـدة والصراع فيها صراع ساكن حقيقة لكنه صراع داخلى .. مع المثل الأعلى الذى هو الشعر مع الشاعر ، والتمثيل مع الممثل ، والنفس المنطوية مع ابطـال المسرحية جميعا . وقد نالت المسرحية رضا الطبقة المستنيرة فى امريكا حين عرضها كما حققت نجاحا ماديا (د ــ خ)

من مر الثمر وسوء المآل ، جديرة بالجهد الذى تكلفه صاحبها فى سبيل قيامه بها على كل حال . والطبيعة نفسها لا تنفك تجرى تجاربها على الدوام ، فاذا لم تسفر التجربة عن النجاح انصرفت الطبيعه عنها الى غيرها، ولكن بعد أن تكون قد حاولت انجاحها أو ادخال التحسينات الممكنة عليها. واذا كنت ممن يعرفون شيئا عن التاريخ الطبيعى لأدهشتك قطعا تلك الكيفية التى تحاول الطبيعة بوساطتها التعبير عن نفسها بكل الطرق التى تتصورها .

عندما كان الفنانون ماتس Matisse وجوجوين Gauguin وپيكاسو يقومون بتجاربهم فى التصوير لم يدر فى خلدهم قط ان يتغاضوا عن الأصول الرئيسية لفن التكوين التصويرى . بل هم بدلا من أن يتغاضوا عن هذه الاصول أكدوها فى صورهم وزادوها تثبيتا ، فأحدهم أكد ألوان صوره ، بينما أكد الآخر الشكل ، فى حين أكد الثالث التخطيط، لكنهم كانوا جميعا يبنون على صخرة القاع . أو وفقا للأصول الثابتة للتكوين .. وهى الأصول التى تتعارض خطوطا وألوانا .

ان الرواية الرديئة تبدى لنا الناس وكأنهم يعيشون فى اكتفاء ذاتى ، أو كأنما هم وحدهم فى الحياة ، مع أن المذنب الذى يقطع أرجاء السموات لا يعرف الاكتفاء الذاتى مطلقا .. مثله فى ذلك مثل الرجل المتشرد الأفاق الذى عليه أن يشحذ ويسرق أو يقترض لكى يعيش .. وذلك على قاعدة أن كل شىء فى الوجود أو فى المجتمع لا يقوم بنفسه ، بل يعتمد على غيره .. سواء كان هذا الشىء ممثلا ، أو شمسا ، أو حشرة .

واليك تلك التجربة التى قامت بها الطبيعة فى سبيل خلق شجرة :

انك تعرف ولا بد أن الشجرة تنمو دائما فى اتجاه الشمس بالرغم من

كل العقبات التى تحول بينها وبين ذلك ، وقد حدث ذات مرة أن سقطت ثمرة من ثمـار البلوط فى فجوة من فجوات صخرة عمـودية . وقد نبتت الحبة وصارت نجما ــ أعنى شجيرة صغيرة ــ وكانت بهذا شجيرة عادية ، لا من حيث أنهـا نبتت فى وضع أفقى بدلا من الوضع الاعتيادى الرأسى المواجه للشمس ، رغم تسمح لها تربتها الصخرية بأن تعدل ساقها أبدا .. لكنها لم تلبث بعد قليل أن نجحت فى الاتجـاه الى أعلى ، وذلك بعد أن نمت من تحت سقفها الصخرى ، لكنها لم تلبث ايضـا أن أصبحت ثقيلة الوزن من أعلى ـ حيث الفروع والأوراق ــ بحيث بدا أنها موشكة على الانهيار ، وعند ذلك حدث شىء لم يكن فى الحسـبان . فقد أخـذ أحد الفروع العليا يهبط نحو التربة الصخرية ، حيث تشبث بفجوة ثانية فيهـا وبهذا ضمنت الشجرة لنفسها منبتا منيعا آخر . ثم حدث الشىء نفسـه من فرع آخر ، ثم تكررت التجربة من فرع ثالث ، حتى أصبحت الشجرة ثابتة ثباتا حسنا وصانت نفسها بهذه الطريقة من السـقوط . فهذا الذى يسمونه التجريب الطبيعى للكائنات ليس تجربة بأى حال من الأحوال . لانه انما حدث تحت ضغط الحاجة التى لا مفر من سلطانها . ان الحاجـة تجعل الشخصيات تقوم بفعل أشياء لم تكن تفكر قط فى أن تقوم بفعلها فى الظروف الاعتيادية .

والفنانون والكتاب يجرون التجارب لأنهم يشعرون بأنه لا بد لهم أن يفعلوا هذا اذا أرادوا حقا أن يعبروا عن شخصياتهم حتى الأداء . وتجريبهم ذاك ، حتى لو لم نوافق نحن عليـه ، هو شىء حسن ، لأننـا منه نتعلم وبهداه نهتدى .

انـا لن ندخر جهدا فى التأكيد مرة بعد أخـرى أن الطبيعة تتبع خطة منطقية لا تكاد تتغير ولا تتبدل فى جميع مظاهرها . وأن لكل شىء فى هذا

الكون، حتى هذه الشجرة التى كنا نتحدث عنها، مقدمته المنطقية أى فكرته الأساسية .. أو غرضه الذى يعيش ويكافح من أجله . لقد كان ثمة تناسق بين الشجرة وبين الثقل أو جاذبية الأرض . وكان ثمــة صراع بين هــذه الجاذبية وبين ارادة الشجرة فى الحياة . وكان ثمة انتقال فى نماء الشجرة وتطورها ، وهو الفعل الذى كانت تقوم به فروعها وكل شىء فيها .. وكان ثمة أزمة وذروة كما كان ثمة قرار فى انتصار الشجرة . وهذا الذى صنعته الطبيعة ازاء شجرة يستطيع الكاتب أن يصنعه ازاء شخصياته الروائية .. وفى وسعه أن يقــوم بتجاربه اذا كان يتبع مبــادىء الجــدل المنطقى الأساسية .

— ٥ —

مسرحية المناسبات

سؤال : اننى أوافقك على معظم ما ذكرت لى عن الكتابة المسرحية، ولكن ، ما رأيك فى احتيار موضوع موتوت بوقت معين — أى رهن بمناسبة معينة ؟ اننا قد نجد فكرة أساسية حسنة ، أعنى مقدمة منطقية صحيحة بارزة المعالم ، تنشأ عن قدر كبير من الصراع العنيف .. ومع ذلك يرفضها أحد المديرين أو المخرجين بحجة أنها ليست من موضوعات المناسبات الحاضرة.

جواب : ان اللحظة التى تشغل نفسك فيها بما عسى أن يكون رأى مديرى الفرق التمثيلية ومخرجيها فى رواياتك ، هى لحظة خيبة أملك والقضاء عليك ككاتب مسرحى . وأنا أقول لك .. اذا كنت مؤمنا ايمانا عميقا برواياتك فاكتبها ، بغض النظر عما يكون رأى الجمهور أو رأى مديرى الفرق فيها . والا .. فاذا كنت ممن يسمح لنفسه بأن يفكر بعقل غيره فخير لك ألا تتعرض للتأليف المسرحى على الاطلاق . وتذكر أن روايتك اذا كانت رواية جيدة فلسوف يحبها الجمهور ويعجب بها .

سؤال : ولكن أليس صحيحا أن ثمة موضوعات موقوتة بالفترة التى تعرض فيها الرواية — أعنى موضوعات مناسبات ؟ وأن ثمة موضوعات لا تتسم بهذه السمة ؟.

جواب : ان كل شىء كتب بطريقة جيدة يعد على الدوام من الموضوعات التى تصلح للعرض فى الوقت الحاضر وفى كل وقت . والقيم الانسانية تبقى هى هى نفس القيم ما دامت منبثقة بطريقة طبيعية لا افتعال فيها من القوى والعوامل المحيطة بها . ان الحياة الانسانية كانت ، وستظل الى

الأبد حيـــاة ثمينة غالية . وأى انســـان من عهد أرسطو اذا كان قد صور تصويرا أمينا مطابقا للبيئة التى كان يعيش فيها ، يمكن أن يكون انسانا مثيرا محركا لكوامن الشجن فى نفوسنا كأى انسان يعيش فى أيامنا التى نعيش فيها ، وسيتيح لنا ظهوره أمامنا فرصة قيام التباين بين عصره وعصرنا اذ يمكننا أن نلمس مدى التطـــور الذى تم منــــذ ذلك الزمن الذى كان يعيش فيه حتى زمننا هذا ، ثم يمكننا بعــــد هذا أن نحزر الطـــريق الذى ستقطعه الانســـانية منذ اليوم . ألم تر قط مسرحية موضوعها منتزع من أحداث اللحظة التى نعيش فيها ، كانت من القبح والرداءة مثل مسرحيتين سابقتين ، من مسرحيات الأحداث الجارية أيضـــا ، لا تقـــلان عنها قبحا وشناعة ؟ ومع هذا فكم من الروايات القـــديمة لا يزال جميلا رائعا الى الآن ، فهذه مسرحية : Abe Lincoln in Allinois للكاتب روبرت ا. شرود لا تزال من الروايات الهامة الى الأبد . وهذه أيضا رواية الثعالب الصغيرة Little Foxes للكاتبة ليليان هلمان (١) . وهى تلك الرواية التى تجرى حوادثها فى أوائل القرن التاسع عشر والتى لا تزال متفــــوقة على قريناتها لسبب بسيط هو أن شخصياتها قد أتيحت لها الفرصة لكى تنمـــو وتتطور . ومسرحية « صورة أسرة » (٢) Family Portrait

(١) ليليان هلمان (١٩٠٤) كاتبة مسرحية امريكية ولدت فى نيو أورليان وتعلمت فى جامعة نيويورك وفى كولومبيا كولدج وبدات حياتها الأدبية كقارئة مسرحيات ثم متحدثة عن الكتب وقد كتبت قصصا كثيرة ومقالات وقصصا سينمائية حتى كتبت مسرحيتها Little Foxes فكانت قطعـــة عظيمـــة موفقـــة ومن مسرحياتها بعد ذلك : Days to Come و The Searching Wind و Watch on the Rhine

ومما يعاب على مسرحيات ليليان هلمان انها وضعت للمسرح التجـــارى وليست لها أهداف عليا الا نادرا (د ــ خ)

(٢) Family Portrait درامة من ثلاثة فصـــول للكاتبين الأمريكيين وليم جويس ولينور كوفى ظهرت ١٩٣٩ وهى تصور لنا حياة السيد المسيح بين أفراد أسرته وعدم فهم أخوته (من أمه طبعا) لـــه وضيقهم به ومن حـــادث محاكمته وماتلا ذلك من الأحداث .. ثم محبة والدته له .. (د ــ خ)

وموضوعها « أسرة سيدنا عيسى » بالرغم من أن موضوعها ليس موضوعا مجهولا الا أنها رواية مؤثرة ومحركة للعواطف . وعلى العكس من هذا نجد رواية مثـل « الطريق الأمريكى » (١) The American Way للكاتبين كوفمان وهارت ، أو رواية : لا وقت للضحك (٢) No Time for Comedy

---

(١) American Way رواية اسـتعراضية للكاتبين الامـريكيين جورج كوفمان وموس هارت ظهـرت سنة ١٩٣٩ وتكاد تكون تقليدا لمسرحية نول كوارد Cavalcade وتعرض لنـا قصـة هجـرة رجل المـانى وزوجته الى امريكـا واسـتيطانهما فى مدينة أوماها ومعهما ثروة كبيرة هناك ثم مقتل ابنهما فى الحرب العالمية الأولى ــ فلما قام النظام النازى فى المانيا واراد حفيدهما الانخراط فى احـدى شـعبه عارض جده فى ذلك .. ثم يرمى الحفيد بالرصاص (د ــ خ)

(٢) No Time for Comedy للكاتب الامريكي س.ن. بهرمان ــ ملهاة فى ثلاثة فصـول ظهـرت سنة ١٩٣٩ يبحث المؤلف فى هذه الملهاة المرحة عما اذا كان من الخير للكاتب المسرحي الذى له موهبة فى التأليف الفكاهى أن يترك هذا الميدان الى ميدان المسرحيات الجدية ومعالجة مشاكل المجتمع ... ويجيب بهرمان بأن على الكاتب ان يؤلف فيما يجيده أحسن مما يجيد اى شىء آخر سـواء أكان هذا الذى يجيده شـيئا يميت القلوب من الضحك ام يضـنيها من الأسى

فهذا جيلورد استربوك Gaylord Easterbrook كاتب الملاهى الفـكه قد كتب لزوجته لندا المثلة ــ طائفة جيدة من الملاهى الطريفة . وعندما تجده لندا يترك ميـدان الملاهى ليكتب مأسـاة اسبانية تـدور حول المـوت والخـلود تحسب ان عروسا جديدة من عرائس الفنون قد خلبت فؤاده .. وسرعان ما يصدق ظنها .. فاسم هذه العروس هو أماندا سمت ، تلك المراة التى يسميها زوجها « لوريلى الذكية الشقشاقة » ويملأ الغرور نفس أماندا هذه وتزعم ان فى وسعها بث قدرتهـا وعظمتها فى الآخرين . ويكون جيلورد آخر فريسة لها ــ وتزورها لندا لتدعوها الى ترك جيلورد وشانه .. على ان : « تنامى معه اذا شئت (!!) ولكن لاتنافى اسلوبه وتقضى على طريقته فى التاليف » الا انها لاتنجح فى مهمتها ومن ثمة فهى تلجأ الى طريقة النساء القديمة المفضلة .. أعنى أنها تمهد السـبيل امام زوجهـا فتسمح له بطـلاقها منه والزواج من أماندا ، والتمرغ فى أحضانها والذهاب بها لحضور الحروب الاسبانية ، ان لندا تحترم المثـل الأعلى الذى يتشبث به جيلورد وان كانت لاتوافق على ان يدع الملهاة الى المأساة . ويتعلق احد الاغنياء من مديرى المصارف المالية بلندا ويطالب يدها لكنها ترفض هذا الزواج لان الرجل لاينطوى على عاطفة الخير والمحبة لسواد الشعب والضعفاء من الناس . تلك الميزة الكبرى من ميزات جى (يعنى جيلورد) وبينما جيلورد يحزم أمتعته للرحلة الى اسبانيا تتصل به لندا تليفونيا وتعرض عليه تلك =

للكاتب س.ن. بهرمان وكلتاهما تعالجان مسائل هامة تشغل أذهان العالم من المسائل الجارية ، الا أنك لا تجد فيهما جدة ولا طرافة . ومن ثمة فرواية جيدة من طراز «بيت دمية» سوف تظل الى الأبد تصور لنا عصرها وسيظل الناس يقبلون عليها .

سؤال : ومع هذا فلا أزال أشعر أن بعض الموضوعات أكثر جدة ومناسبة لعصرنا من الموضوعات الأخرى . فمن ذلك مثلا روايات نول كوارد التى تدور حول أناس لا خير فيهم ولا فائدة ترجى منهم . أناس لا يضيفون جديدا الى موكب التقدم الانسانى ولا ينقصون منه شيئا كذلك .. فهل هؤلاء قوم يستحقون أن يكتب عنهم ؟

جواب : أجل — ولكن فى تمثيليات خير من تمثيليات نول كوارد بالطبع . ان كوارد لا يعرض علينا فى جميع رواياته أية شخصية حقيقية واحدة . وهو اذا كان قد خلق أية شخصية تتوافر فيها مقوماتها الثلاثة — أعنى أبعادها الثلاثة المعروفة — ولو أنه كان قد تغلغل الى الأساس الذى تقوم عليه تلك الشخصيات من ماض وبيئة .. الخ .. وغاص على الدافع الذى يدفعها الى العمل ، وتعرض لعلاقاتها بالمجتمع وأفكارها أو أهدافها الأساسية ، أعنى مقدماتها المنطقية — وما لقيته من خيبة آمال .. لو أن كوارد صنع هذا لاستحقت رواياته ان يشاهدها الجميع .

واذا كان المؤلفون قد عالجوا الشئون الانسانية مئات من السنين فنحن فقط أهل الجيل الحاضر الذين بدأنا نفهم الشخصية الانسانية وذلك

= الفكرة الغربية . . فكرة عمل مسرحية من مشكلتهم هذه . . هل الأفضل للكاتب المسرحى أن يهجر ميدان كتابته الذى ينبغ فيه الى ميدان كتابى آخر . . ويتحمس جى للفكرة حتى ينسى الرد على جى .. ويشرع فى كتابة المسرحية (د — خ)

منذ القرن التاسع عشر . لقد كان شيكسبير وموليير ولسنج .. بل ابسن نفسه يعرفون الشخصية معرفة غريزية لا معرفة علميـــة . وكان آرسطو يقول ان الشـــخصية ـ وبالأحـــرى الاخلاق ـ هى بالمنزلة الثانية بعـــد الفعل . وكان آرثر يقول ان استشفاف الشخصية والنفاذ الى صميمها شيء لا يقدر عليه الكاتب الا اذا كان هذا شيئا فى دمه وغريزيا فيه .. بل هناك ثقات آخرون يذهبون الى أن الشخصـــية لغز من الألغـــاز التى تستشكل على أفهامهم ولا يعرفون ما هى . ومن الظريف أن العلم يقدم لنا ســـابقة لطيفة كسابقة اختلافنا مع آرسطو وشراحه . فهذا هو أعظم علماء أمريكا السيد مليكان Millikan والفائز بجائزة نوبل كان يقرر منذ سنين قليلة بأن تحويل النشاط الذرى بحيث يستفاد منه فى أغراض السلم ان هو الا حلم حالم أو صرخة فى واد وأمر لن يتحقق أبدا ، وذلك فى رأيه لأننا مضطرون الى أن ننفق من الجهد فى تحطيم الذرة قدرا من النشاط أكثر من القدر الذى نحلم بالحصول عليه منها بعد تحطيمها . ولكن ها نحن أولاء نرى الآن أن عالما آخر من العلماء الذين حصلوا على جائزة نوبل أيضا ، هو آرثر هـ. كومبتون يقرر بأن مادة الآكتيو يورانيوم اذا تحولت تحـــولا تاما الى نشاط قد تعطينا مائتين وخمسة وثلاثين بليونا من الفولطات عن كل ذرة . وذرة الآكتيو يورانيوم تنقسم قســـمين جبـــارين تبلغ قـــوة كل منهمـــا مائة مليـــون فولط اذا فجرت بنيوترون واحـــد يحمـــل طاقة لا تبلغ من القـــوة الا جـــزءا من أربعين جزءا من الفولط فحسب ، وبهذا يعطينـــا نشـــاطا يبلغ ثمـــانية بلايين من المرات قدر النشـــــاط الذى استعمل فى تفجيرها . والشخصية الروائية لها من الطاقة ما للذرة تماما .. انها تنطوى على قدر من النشـــاط لا حد له .. الا أن كتـــابا كثيرين لم يعرفوا بعد كيف يستخلصون هذه الطاقة وينتفعون بها فى أغراضهم الكتابية . وحيثما

كان هناك انسان .. فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل ، فمن الممكن أن نوجد المسرحية الجيدة ، بشرط أن تصور الشخصية التصوير الذى يوفر لها الظهور فى أبعادها الثلاثة ظهورا كاملا .

سؤال : اذن فليس هنــاك فارق بين فترة من الزمان وفترة آخرى من حيث الموضوع الذى أعالجه ما دمت أوفر لشخصياتى أبعادها الثلاثة ؟

جواب : حينما تقول الأبعاد الثلاثة نرجو أن تدخل البيئة فى حسابك ، وأن هــذا يعنى أن لابد لك من العلم الشــامل بعادات أهل هــذه البيئة وأحوالهم الأخلاقية وفلسفتهم فى الحياة وفنونهم ، ولغتهم فى الفترة التى اخترتها. فاذا كنت تكتب عن موضوع يرجع الى القرن الخامس قبل الميلاد مثلا، فيجب أن تلم بأحوال تلك الفترة المامك بالفترة التى تعيش فيها تماما . أما أنا فاننى شخصيا أشير عليك بأن تظل معنا هنا .. فى القرن العشرين .. بل لا بأس بأن تكون فى بلدك أو مدينتك .. ثم تكتب لنا عن مواطنيك الذين تعرفهم . فبهذا يكون عملك أسـهل ، وبهذا أيضــا تكون جــدة موضوعك وطرافته ، و (مناسبته) للزمن الذى نعيش فيه شـيئا خالدا لا يرتبط بزمان معين ، وذلك ما دمت تبرز شخصياتك فى أبعادها الثلاثة ، أو مقوماتها الجسمانية والاجتماعية والنفسية (١) .

---

(١) يحسن بالقــارىء الرجوع الى كتاب (علم المسرحية) الذى ترجمنــاه للكاتب الاشهر الاردس نيكول فقــد تناول هــذا الموضــوع باسهاب تحت عنوان : الروح العالمى الشامل أو روح الشمول فى المسرحية Universality حيث يبسط المؤلف القول بما لا مزيد عليه . (د ـ خ)

— ٦ —

الدخول والخروج

سؤال : لى صديق كاتب مسرحى يشكو كثيرا من صعوبة ادخال شخصياته واخراجهم من المنصة . فهل تستطيع امداده ببعض الارشادات فى ذلك ؟

جواب : قل له يلم شعث شخصياته ويضم ما تفرق من أجزائها بطريقة أحسن مما فعل .

سؤال : وكيف عرفت أنه لم يضم أجـزاءها أو لم يلم شعثها على حد تعبيرك ؟.

جواب : انك اذا وجدت أرضية الغرفة بالقرب من النافذة مبللة بعد مطر شـديد فانك تستنتج أن النافذة كانت مفتوحة ، ويكون استنتاجك منطقيا ومعقـولا . والصـعوبة التى يلاقيها الكاتب المسرحى فى اخـراج شخصـياته من المنصـة وادخالها اليهـا دليل على أنه لم يعرف هـذه الشخصيات ولم يلم بها الماما كافيا . ان السـتار حينما يرتفع على رواية «أشباح» نرى انجستراند وابنته اللذين يخـدمان آل آلفنج واقفين على المنصة. ونكاد نسمعها فى نفس اللحظة التى يرتفع فيها الستار وهى تحذره من التحدث بصـوت مرتفع حتى لا يوقظ أوزوالد الذى وصل متعبا منـذ قليل من باريس الى أرض الوطن . وفضلا عن ذلك فهى تنهر أنجستراند وتصده عن غمزه عما بينها وبين أوزوالد من علاقة وتقول له ان لا شـأن له بأوزوالد نام أو صحا . ولكن الرجل يغلو فى غمزه ويقـول متخابثا انها

ربما كانت تطمع فى ربط أسبابها بأسباب أوزوالد مما يغضب رچينا ويجعلها تبوح بحقيقة ما بينهما . فهذه المحاولة ، فضلا عما فيها من محاسن ، تهيئنا لدخول أوزوالد فيما بعد . ونحن نعرف من حديث أنجستراند أن القس ماندرز موجود بالمدينة ، ونعرف من كلام رچينا أن آل آلفنج ينتظرون قدومه وشيكا . وهكذا يكون دخول ماندرز شيئا ممهدا ولم يحدث بحيلة سخيفة مرسومة . وأن لحضوره فى تلك اللحظة أسبابا شتى فى الرواية كلها . ولا تكاد رچينا تحس قدوم ماندرز حتى تدفع انجستراند الى الخارج ، لأن ثمة الكثير مما تحب أن تقوله للقس ، الكثير مما هو أبعد من مجرد الثرثرة . ثم تتكلم رچينا فاذا الحديث بينها وبين القس حديث عميق مضموم الأطراف ملموم الشعث ، ليس فيه كلمة واحدة لا تخدم الموضوع .. ثم هو حديث منبثق من المشهد السابق ، مما يضطر ماندرز الى استدعاء مسز آلفنج هربا من غمزات رچينا ولمزاتها . وفى اللحظة التى تسبق دخولها نراه يلتقط كتابا ــ وتكون حادثة التقاطه هذا الكتاب بذرة لمشهد تال له أهميته . ثم تدخل مسز آلفنج تلبية لنداء ماندرز .. والى هنا نكون قد شهدنا دخولين وخروجين ، ويكون كل منهما جزءا ضروريا من المسرحية وقبل أن يدخل أوزوالد بالفعل ، تكون أحداث كثيرة قد جرت بشأنه تجعلنا نتشوف الى دخوله

سؤال : فهمت ما ترمى اليه . ولكن كل كاتب مسرحى ليس ابسن . اننا نكتب اليوم بطريقة تختلف عن طريقته ، والسرعة فى مسرحياتنا أشد مما هى فى مسرحياته ، وليس لدينا من الوقت ما نضيعه لمثل هذه التمهيدات.

جواب : لقد كان ثمة كتاب مسرحيون كثيرون أيام ابسن بقدر ما عندنا اليوم تقريبا . فكم من أولئك الكتاب يمكنك أن تحصى ؟ ماذا حدث لهؤلاء الذين نسيهم الناس وأغفلهم التاريخ ممن كتبوا روايات شعبية

محبوبة لكنها روايات رديئة رخيصة ؟ لقد أصبحوا نسيا منسيا كما سوف يحدث لهؤلاء الذين يفكرون بالعقليـــة التى نفكر بها الآن . أجل .. ان الأيام قد تغيرت .. والعادات قد تبدلت .. ولكن الانسان لا يزال هو الانسان.. بقلبه ورئتيه . والسرعة التى تحدثنى عنها فى رواياتك ربما تتغير هى أيضا .. بل يجب أن تتغير .. ولكن الدوافع يجب أن تبقى. والسبب والنتيجة قد يختلفان اليوم عن السبب والنتيجة منذ مائة عام خلت .. لكن هذا لا يمنع من وجوب ظهورهما فى وضوح وبطريقة منطقية . فالبيئة مثلا كانت من المؤثرات الهامة وهى لا تزال كذلك الى اليوم . وكانوا يستقبحون اخراج احدى الشخصيات من المنصة لاحضار كوب من الماء مثلا لا لشىء الا لكى يستطيع شخصان اجراء الحديث على انفراد .. فاذا عاد الشخص بكوب الماء أخذ دوره فى الحديث بعد أن يكونا قد فرغا من حديثهما الخاص .. ولا تزال هذه الطريقة مستقبحة ولا يمكن أن يغتفر للكاتب الذى يتبعها حتى اليوم .

فالشخصيات لا يمكن أن تخرج وتدخل بلا سـبب ولا داع ، كما هو الشأن فى مسرحية **Idiot's Delight** والدخول والخروج هما جزء من اطار الرواية كالأبواب والنوافذ للمنزل تماما ، وحينما يخرج أحدنا من منزله أو يدخل اليه فلا بد أنه يفعل ذلك بدافع الحاجة . وفعله هـذا فى الرواية يجب أن يساعد على تطور الصراع ، وأن يكون جزءا من الشخصية فى أثناء قيامها بالكشف عن ذاتها ، أعنى فى أثناء قيامها بعرض نفسها علينا

— ٧ —

السر فى نجاح بعض المسرحيات الرديئة

ان الأدعياء من الكتاب المسرحيين كثيرا ما يعجبون مما اذا كان الأمر يستحق أن يتفرغوا للدراسة العميقة ، وأن يتخلوا عن طرقهم السهلة بقصد كتابة مسرحية جيدة ، ما دامت مسرحياتهم التى لا تساوى الورق الذى كتبت فيه تدر من الأرباح الملايين ؟ فماذا وراء هذه الروايات الناجحة اذن يا ترى ؟

وللاجابة على هذا السؤال يجدر بنا أن ننظر فى احدى هذه الروايات الناجحة ، بل التى أصابت نجاحا قياسيا وهى رواية [1] . Abie's Irish Rose ان لهذه الرواية بالرغم من عيوبها الواضحة ، مقدمتها المنطقية ، وصراعها ، وتناسق شخصياتها . ومؤلفها يعالج أناسا يعرفهم جمهور النظارة معرفة جيدة من ناحية الحياة ومن ناحية ما هو مشهور عنهم مما يثير التهكم والسخرية . وقد سترت هذه المعرفة مافى الرواية من نقص فى تصوير شخصياتها . وقد كان الجمهور يحسب أن شخصيات الرواية شخصيات

---

(١) مسرحية وردة ايبى الايرلندية من تاليف الكاتبة الأمريكية آن نيكول — وهى ملهاة فى ثلاثة فصول . وظهرت سنة ١٩٢٢ . وخلاصتها ان ايبى يتزوج الفتاة الايرلندية روزمرى مرفى R. Murphy ولا يكاد الزواج يتم حتى ينشب خلاف بين عائلتى الفتى والفتاة . لقد تم العقد بين الزوجين ثلاث مرات، مرة على يد حاخام يهودى، ومرة على يد رئيس دينى من النظاميين Methodists ومرة ثالثة على يد قس كاثوليكى .. ولا تسكن ثائرة الأسرتين حتى يضع الزوجان توامين : طفلة (ربيكا) وطفلا (باترك جوزيف) .. وتنتهى المسرحية فى ليلة عيد الميلاد حينما يلتقى الجدان ليباركا حفيديهما .. ولولا هذا لتقدمت كل جهة دينية من الجهات التى تولت العقد تطالب بأن يكون الوليد من أتباعها. وقد استمر عرض هذه الرواية فى ٢٣٢٧ حفلة متتابعة (وصدق او لاتصدق!)
(د — خ)

حقيقية ، وان لم يكونوا فى الواقع الا أشخاصا مألوفين . وكان الجمهور على المام أيضا بالمشكلة الدينية التى تتضمنها الرواية ، كما كان شعور الاستعلاء يخامر نفوس الشخصيات لعلمها بأن حالتهم حالة خاصة ، ولا يمكن أن تتاح لسائر الناس . وقد جاءت الذروة فضاعفت فيهم هذا الشعور. لقد كان النظارة مسحورين بهذه المشكلة التى ينبنى عليها أن تطالب الجهة الدينية (التى عقدت عقد الزوجين ــ ارجع الى الملخص فى الهامش) بالطفل. ولهذا كانوا يتحزبون فكريا لأحد الطرفين المعنيين (والد الفتى أو والدة الفتاة). حتى اذا جاءت الذروة وأنجب الزوجان توأمين رضى الطرفان ، وعمت السعادة والمسرة الجميع ، الوالدين والجدين ، والجمهور أيضا . ونحن نرى أن سبب نجاح الرواية هو مشاركة الجمهور نفسه بنصيب فعال فى بعث الحياة فى شخصياتها .

ومسرحية طريق التبغ [1] Tobacco Road تختلف عن المسرحية

---

(١) مسرحية طريق التبغ للكاتب الأمريكى جاك كيركلاند J. Kirkland درامة فى ثلاثة فصول ظهرت سنة ١٩٣٣ وموضوعها من الأحداث التى وقعت فى اقليم جورجيا ، ذلك الاقليم الذى كان يشتهر يوما من الأيام بمزارع التبغ التى تحولت فيما بعد الى زراعة القطن تلك الزراعة التى انهكت التربة وافقرتها ويمثل الفلاحين البؤساء الذين عضهم الجوع بانيابه فى تلك المزارع أسرة لستر، تلك الأسرة التى كانت كسائر الفلاحين تقاسى من الفقر والجهل والأفكار الخرافية ما تقاسى . والتى كانت كسائر الفلاحين أيضا ، تعيش بلا أمل ، ولا مجير لها من الانحلال الخلقى الذى كان يتفشى هناك نتيجة لتلك الظروف الاجتماعية البائسة .

فها هو ذا جيتر لستر يعيش هو وزوجته ابدا فى كوخ مهدم حقير ومعهما هذان الطفلان الى ماى Ellie May وديود Dude .. اما بقية أبنائهما فقد تفرقوا عنهما .. اذ تزوجت بيرل ــ حبيبة امها ــ من احد الجيران ويدعى لوف ــ لكنها رفضت أن تعيش معه وعادت لتقيم مع أمها بعد قليل . والأسرة تعيش عيشة بائسة أقرب الى الشظف ، وتحصل على قوتها بالجهد يوما بيوم ، ومعظم رزقها مما تستطيع الاستيلاء عليه بالسرقة .. فالزوج يأبى العمل فى الزراعة لأنها لا تغل له شيئا ، وكل هم ابدا ان تدلل ابنتها بيرل =

السابقة اختلافا كليا ولا يشك أحد فى أن هذه الرواية مسرحية سيئة ولا قيمة لها ــ ولكنها تشتمل على شخصيات جديدة لا نراها فحسب ، بل نشمها أيضا . وهى شخصيات تذهل الألباب بما فيها من فجور جنسى وجو بهيمى ، والجمهور ينظر الى هذه الشخصيات مشدوها وكأنه ينظر الى أول انسان يهبط الينا من القمر ، وقد وقف أمامه فوق خشبة المسرح !. وأشقى الجماهير الكادحة فى مدينة نيويورك تشعر من صميمها أنها ليست بأى حال من الأحوال أسعد حالا من آل لستر فى تلك الرواية . ويسود هنا

= وتحصل لها على ثوب ظريف لتموت فيه ان هى ماتت، اما الى ماى فيكاديحل من بيرل محل زوجها (!) ومع هذا فهو يصر أن تعود الى زوجها . أما ديود فولد قاس لاقلب له ، ولا عمل .. بالرغم من انه فى السادسة عشرة من عمره، وهوايته الوحيدة هى الجلوس فى سيارة (ليضرب نفيرها) وينال مرامه حينما تقرر المرضة بسى Sister Bessie تلك السيدة التى رسمت من نفسها واعظة للناس ، أن تتزوجه وتشترى له سيارة جديدة لم تصلح قط لأن تكون مصدرا للرزق لأنه اتلفها فى يومين اثنين ويأتى احد الجيران فيقول أن تم Tim ابن كايت جون يوشك أن يعود الى المزرعة فيضطرب چيتر ، لأن تم كان يدعى ملكية المزرعة وقد وعد تلك العائلة البائسة بامكان اقامتهم فيها .. وسبب اضطراب چيتر ما عسى ان يكون تم قد فكر فيه من تغيير مصير المزرعة ، ومصيرهم بالتالى . ويعود تم مع أحد رجال المصارف فيخبر چيتر بأنه فقد مزرعته ، وانه اى چيتر وعائلته ــ اما ان يشد رحله الى جهة أخرى .. وأرض الله واسعة ــ واما ان يدفع ايجارا عن المزرعة. ويرسل چيتر ولديه ديود وبسى الى أحد الذين كان يظنهم أغنياء ــ واسمه توم ــ ليقترضا منه مبلغا .. لكنهما يعودان بخفى حنين . ويستولى اليأس على چيتر فيقبض على بيرل ويرسل ديود الى لوف ليأتى به .. لأنه كان قد وعده باعطائه دولارين أسبوعيا اذا رد اليه بيرل . وتحاول ايدا انقاذ بيرل لكن سيارة (تدهسها) وبينما هى تموت اذا هى تعض چيتر ، فيطلق سراح بيرل التى تنتهز الفرصة وتطلق ساقيها للريح .. فتضحك ايدا من نشوة النصر وتموت. وهنا يرسل چيتر الى ماى الى لوف ثم يبقى فريدا وحيدا .. قلوا .. مرخيا قبعته على جبينه .. لا يفتأ يفرك الوساخة من بين أصابعه .

فهذه هى خلاصة الرواية .. الرواية التافهة .. أو رواية مناسبات الساعة .. التى ضربت الرقم القياسى فى عدد مرات العرض ، وتفوقت فى هذا المضمار على رواية أبيى نفسها . (د ــ خ)

أيضا شعور الشخصيات بروح الاستعلاء بالرغم مما هى فيه . والمغالاة فى اظهار الشخصيات فى تلك الصورة الكئيبة المشـوهة تحجب عن المتفرجين المسألة الحيوية المنشودة من الرواية . ألا وهى اعادة اصـلاح المجتمع . وهكذا يلاحظ أن الرواية تشتمل على شخصيات ، لكنها شخصيات محرومة من النمو ، وهذا هو سر سكونها ، اذ هى لا تهدف الى شيء قدر ما تهدف الى عرض هذه المخلوقات البهيمية المنحلة . وكان الجمهور يتوجه لمشاهدة هذه الحيوانات وهو فى شبه نوم مغناطيسى .. هذه الحيوانات التى كانت تشبه البشر من بعض الوجوه .

أما النجاح الضخم الذى تحظى به روايات نول كوارد فسببه ما فى ألوان الرعب الذى تفيض به رواياته هذه من لذة تفـوق كثيرا تلك اللذة التى يشعر بها الجمهور من رواية كرواية طريق التبـغ .. (انه يثير ألوانا من الصراع الذى تقشعر له الأبدان .. الصراع الذى ينسى المتفرج هذا العالم ومشاكله التى لا تنتهى وينقله الى عوالم أخرى .. وهو يشـغل جمهوره بأمور تافهة لكنها مشوقة) فهـذا صراع بين رجل وامـرأة ، فلمن يكون الفوز اذا كان أحدهما يشتهى الآخر والآخر لا يحبه ولا يميل اليه ؟ ولنتذكر أن نول كوارد ظهر بعد الحرب العالمية (الأولى) أى فى تلك الفترة الزاخرة بأغنياء الحرب الانجليز التافهين ، الذين كانوا يتحرقون الى الحصـول بأموالهم على كل ما يمكن استخلاصه من الحياة . لقد كان جمهور المسارح جمهورا تعب من الحروب وضاق بهاذرعا ، جمهورا غثيت نفسه من كثرة ما أريق أمامه من دماء وما أزهق من أرواح .. وكان لهذا يلتهم مهازل كوارد ويقبل عليها اقبالا شديدا .. لقد كان فنه يبدو كأنما يفيض فكاهة وحسن نادرة ، لأنه كان ينسى هذا الجمهور دوى القنابل وضجيج الحرب التى مرت به .. فلما جاء كوارد ، وكثيرون على شاكلته سكنت أعصـاب الجماهير

المضطربة واسترخت ، واستسلمت لخدر لذيذ . .أما اليوم . فقد لا يلقى نول كوارد الا الفتور .

ومسرحية لا يمكن أن تأخذها معك [1] You Can't Take It with You لمؤلفيها كوفمان وهارتس لم تكن مسرحية رديئة ، لأنها لم تكن مسرحية على الاطلاق . بل لقد كانت قطعة من الهزل (الفودفيل) حسنة البنـاء . وكانت لها مقدمة منطقية أعنى فكرة أسـاسية . أما شخصـياتها فكانت «كاريكاتيرات» مسلية لا يتصل واحد منها بالآخر مطلقا ، فلكل منهاهواياته وحاجياته وخصائصه . وكان عمل المؤلفين مقصورا على اشراك هذه الشخصيات فى مشروع يجمع بينهما . وقد نجحا فى ذلك لأنهما أعطيانا صورة أخلاقية ، وبالأحرى درسا أخلاقيا يمكن أن يوافق عليه كل من يراه دون أن يتخذ منه مثالا يحتذيه .. ثم هو كان درسا جعل الناس يضحكون .. وهذا هوماكانوا يطلبون .

---

(1) You Can't Take It with You
المؤلفان أمريكيـان . وقد ظهـرت ملهاتهما هـذه سـنة ١٩٣٦ من ثلاثة فصـول وهى عبارة عن قصـة تلك الأسرة المرحة المجنونة ، أسرة سيكامور (اشجار الجميز !) التى يراسها الجد ڤاندرهوف. ولهذه الأسرة فلسفتها التى تتلخص فى أن الثروة لا يمكن ان تقارن بما يحصل عليه الانسـان من السرور بفعل ما يهمه فعله ويلذه القيام به . وتعارض اسرة الجميز هذه أسرة اخرى هى (آل كربى) التى لا تزال فى هم وغم وكرب عظيم بالرغم من ثروتها الواسعة ومالها الجم الكثير . ويقع الشاب الوسيم الغنى تونى كربى Tony Kirby فى غرام الفتـاة اليس سيكامور التى تعمل سكرتيرة له.. ويحضر تونى والديه الى دار اليس ليتعشوا هناك ولمقابلة والدى اليس . ويصل آل كربى فى ليلة غير الليلة المضروبة للعشاء ، فيتلقاهم آل سيكامور لقاء كريما ويقدمون اليهم عشاء فخما ، الا ان آل كربى يظهرون من التعاظم والنفخة الكذابة ما يضيق به آل سـيكامور وتدرك اليس ان زواجها من تونى من رابع المستحيلات فتنصرف. ولكن تونى لايتخلى عنها لانه يعتقد ان اهله كانوا مخطئين بالفعل..
وفى النهاية ياخذ المستر كربى بفلسفة المستر سيكامور ويتزوج تونى واليس. وقد نالت هذه المسرحية جائزة بلتزرعن سنة ١٩٣٦ – ١٩٣٧ . (د – خ)

ولا تنس أن معظم الروايات التي تصيب النجاح ليست عادة من روايات الرعب ، فثمة مسرحيات من قبيل رواية شرود(1) Abe Lincoln in Illinois ورواية كنجسلي (2) Dead End أو رواية هوسمان : فكتوريا رجينا ، أو رواية بين Let Freedom Ring : Bein أو رواية كارول Shadow & Substance, : Carrol (3) وروايته The White Street أو رواية ليليـــان هلمــان Watch on the Rhine

.... كل هذه الروايات وأمثالها جديرة بالنظر بالرغم مما بها من عيوب ، وهى جمعيا تقوم على الشخصية ، أما الروايات الرديئة حقيقة ففيها أشياء تدعو الى الغرابة .. أشياء مستهجنة ونابية تجعلها من الروايات التى تســترعى الانتباه بالرغم مما فيها من عيوب ، واستيفاء شخصياتها لمقوماتها الثلاثة قد يزيدها نجاحا على نجاح .

---

(1) Abe Lincoln in Illinois مسرحية لروبرت شرود ظهرت سنة ١٩٣٨ وعرض فيها تلك الحقبــة الأولى من حيــاة شباب رئيس الولايات المتحــدة العظيم لنكولن . (د ـ خ)

(2) Let Freedom Ring مسرحية للكاتب الأمريكى البرت بين اقتبسها عن قصة للكاتب القصصي جراس ليكن (د ـ خ)

(3) Shadow & Substance مسرحية ظريفة للكاتب الايرلندى بول فنسنت كارول يوازن فيهــا بين عقليــــة دينية ضيقة الأفق (عقلية القس سكرت Skerrit) وعقلية واسعة محيطة حــرة هى عقلية المدرس أوفلنجسلى O'Flingsley ـ وهناك شخصية شــاعرية جميلة تسبغ على الرواية صــبغة روحيـــة وهى شخصية تلك الفتاة برجد التى تتشبه شخصية جان دارك بما تراه من رؤى روحية وبرجد فتاة غير متعلمة .. امية .. لكنها تسمو بالرواية سموا عظيما بهذه الرؤى (د ـ خ)

(4) The White Street للكاتب الايرلندى بول فنسنت كارول (ظهرت سنة ١٩٣٨) ويشبه موضوعها موضوع روايته Shadow & Substance الا انه لا يسمو الى موضوع الرواية السابقة ـ وفى هذه الرواية نرى هوى الجمهور مع القس الجامد ضد المدرس الشاب المتحمس . (د ـ خ)

فاذا كنت ممن لا يهمهم أن يكتبوا مسرحيات جيدة بقدر ما يهمهم أن يجمعوا النقود والثروات بسرعة وعلى عجل .. فلن يكون لنا أمل فيك ، وأنت لن تعجز عن كتابة المسرحية الجيدة فحسب ، بل لن تجمع ثروة أو تدخر نقودا أبدا .

لقد رأينا مئات من شباب الكتاب المسرحيين منكبين فيما يشبه الحمى على كتابة مسرحيات نصف مهضـومة بحجة أن المخرجين كانوا ينتظرون فراغهم منها على أحر من الجمر لكى يأخذوها منهم . وقد رأيناهم أيضا وقد فترت هممهم وانخلعت قلوبهم بعد أن فرغت رواياتهم من القيام بدورتها التمثيلية ، وتم عرضها فلم تأت بالايراد المنشود .. وبرزت عليها روايات أولئك الكتاب الجادين الدارسين حتى فى ميدان الايراد أيضا .. لأنهم كانوا يعطون زبائنهم ممن يغشون المسارح بضـاعة أكثر مما كانوا ينتظرون ، وأثمن . وهكذا نلاحظ أن الرواية ان لم تكتب الا بدافع الحصول على ايراد الشباك فقط فانها تخرج من قلم الكاتب فقيرة ينقصها الاخلاص وينقصها الصدق والحرارة ، والاخلاص والصدق والحرارة لا يمكن أن تصنع ، وبالأحرى ، لا يمكن حقنها فى جسم الرواية اذا لم تكن تحسها وتشعر بها .

ومن ثمة فنحن نقترح عليك ألا تكتب الا الشىء الذى تؤمن به وتعتقده حقيقة ، ونناشدك الله ألا تستعجل فى ذلك .. بل تأن ، وعليـك بالأناة واعمال الفكر فى نسخة الرواية فى أثناء الكتابة وبعـد الفراغ منها .. واستمتع بما كتبت ، بل استمتع أيضا بطول التفكير فى كل ناحيـة منها . ولاحظ شخصياتك واحرص على أنها تنمو وتتطور .. وعليك بانتقائها من الشخصيات التى تعيش فى المجتمع ، الشخصيات التى تملى عليها الحاجة جميع أعمالها فاذا توخيت هذا كلـه وجدت أنك قد فتحت أمامك أبواب

الفرص لبيـع رواياتك .. فلا تكتب اذن لا للمخرجين ولا للجمهور .. بل اكتب لنفسـك ، ولنفسـك فقط .

— ٨ —

الميـلو درامة

ولابد الآن من كلمة عن الفرق بين المسرحية ـ أى الدرامة ـ والمسرحية العنيفة ـ أى الميلو درامة . ولعل أهم فرق بينهما هو أن الانتقال فى الميـلو درامة يكون دائما انتقالا خاطئا .. بل لعل الميلو درامة لاتشتمل على شيء من الانتقال أبدا ـ والصراع فى الميلو درامة يكون عادة مبالغا فيه ، وبالأحرى مبالغا فى تأكيده ، كما تتحرك الشخصيات بسرعة البرق من قمة عاطفية الى قمة عاطفية أخرى ـ وهذا ناشيء من أن الشخصيات لا تبدو الا فى بعـد واحد فقط من الأبعاد الثلاثة التى يجب أن تتوافر لكل شخصية روائية .. والميلو درامة الى هذا كله مشحونة بالافتعالات ، فنرى القاتل الذى لم تعرف الرحمة سبيلا الى قلبه قط يقف فى الطريق فجأة ، وبالرغم من ملاحقة رجال البوليس له ، لكى يرشد رجلا أعمى فى أثناء عبوره للطريق . وهذا من الأعمال السطحية الملفقة . فمن غير المحتمل أن يقف رجل هارب بحياته من رجال البوليس ، وهو فى هذه الحالة لا يكاد يرى شيئا مما يجرى فى الشارع فينسى هذا الذى هو فيه ليساعد ذلك الأعمى ! ولعل الأقرب الى العقل هو أن يرمى القاتل ذلك الأعمى بالرصاص ليخلى له طريقه . لا أن يبدى له هذه الشفقة المفتعلة . ـ ان الانتقال لابد ان يتوافر لكى يجعل الشخصيات ـ حتى الشخصيات المستكملة لأبعادها الثلاثة ـ شيئا معقولا لا تنفر منـه العقول . وافتقار المسرحية الى الانتقال يمسخها فيجعلها ميلو درامة .

في العبقـــــرية

ولننظر فيما عرفوا به العبقرية لنرى ماذا قالوا :

يقول توماس كارليل فيما كتبه عن فردريك الأكبر :

« ان العبقرية طاقة تفوق ما يتصوره العقل تجعل المرء يضطلع بالمتاعب، أول من يضطلع بها » .

ونحن نوافق على ذلك .

ويقول أوسپاس ل . شوارتز فى كتابه : نماذج عامة للمتفوقين من الناس General Types of Superior Men « ان الرجل الموهوب يستخلص من الحد الأقصى من ملاحظاته حدا أدنى من النتائج ؛ بينما الرجل العبقرى يستخلص حدا أقصى من النتائج من الحد الأدنى من ملاحظاته (١) .

ونحن نوافق على هذا أيضا .

ويقول هافلوك أليس فى كتابه : دراسة العبقرية الانجليزية The Study of English Genius :

« ان العبقرية هى النتيجة السعيدة لعوامل وظروف عدة »

ولسوف نعود الى ذلك فيما بعد .

وفى معجم وبستر الدولى :

« العبقرية » : الموهبة الذهنية التى يختص بها فرد ؛ ذلك الاستعداد أو الكفـــاية الذهنيـــة التى تؤهل صاحبها لنــوع معين من العمـــل ؛

---

(١) معنى هـذا الكلام : ان الرجل الموهوب يلاحظ اشياء كثيرة جدا ولا يستخلص منها الا نتائج قليلة .. بعكس الرجل العبقرى الذى يلاحظ القليل وسرعان ما ينتهى من هذا القليل الى نتائج كثيرة وعظيمة جدا (د — خ)

أو النجاح الخاص فى مهنة معينة أو عمل معلوم ، التفوق الذهنى الخارق، قدرة غير عادية على الاختراع أو الابداع .

***

والانسان العبقرى يستطيع التعلم بأسرع مما يستطيع الانسان المتوسط. ان له قدرة على الابتكار . وهو يأتى من الأفعال ما لا يستطيعه الرجل العادى. انه متفوق ذهنيا ، الا أن هذا كله لا يعنى أن الشخص العبقرى يمكنه أن يكون عبقريا حقا دون أن يدرس دراسة جدية . ونحن طالما رأينا أشخاصا متوسطى الذكاء يبذون العباقرة الكسالى الذين قعدوا عن التعلم وعن الدرس . واذا قلنا ان هؤلاء « أنصاف موهوبين » لما غير هذا من حقيقة أمرهم شيئا .. حقيقة وجودهم بكثرة فى كل مكان فى العالم دون أن يعملوا وأن ينتجوا .. فلماذا يا ترى تبقى هذه العبقريات الذهنية مجهولة خاملة ؟ لماذا يموت الكثيرون منهم فى متربة وبؤس وفاقة ؟ اذا أردت أن تعرف الجواب على هذا ، فانظر فى ماضيهم .. فى كيانهم الجسمانى أو المادى .. فى تلك الخلفية التى يستندون اليها . ان كثيرين منهم لم تتهيأ لهم الفرصة قط للذهاب الى المدرسة (من الفقر) . وكثيرين قسم لهم أن يعاشروا قرناء سوء . ومن ثمة كانت مواهبهم العالية تضيع فى مخاطرات ضارة لا يرجى من ورائها أى خير (أثر البيئة) . وهناك آخرون ممن يدرسون ، الا أن فكرتهم عن الموضوع الذى يدرسونه فكرة زائفة (انحراف فى طريق التعليم والتربية) وقد يذهب بك الظن الى أن العبقرى الحق يمكنه دائما أن يجد طريقه الى النجاح ، الا أن الأمر ليس كذلك ، فكل شخص أصاب النجاح بالرغم من الشدائد التى حاقت به ، لابد أن يكون قد أتيحت له فرصة من فرص هذا النجاح .

ان القدرة الذهنية الخارقة التى ينطوى عليها الشخص العبقرى لا تكون

بالضرورة بالقدر الكافى الذى يهيىء له النجاح .. اذ يجب أولا أن تتيح له خطوة البدء الأولى .. أى أن تتيح له الفرصة للتعمق فى معـلوماته عن الحرفة التى وقع عليها اختياره . والشخص العبقرى له من القـدرة على الاشتغال بأى عمل من الأعمال وطول الصبر على ذلك ، أكثر مما لغيره من الناس .

والشيء الذى يحير هنا هو أن العباقرة ليسوا نادرين كما يبدو لنا . فهذا وبستر يقول : « ان العبقرية هى الاستعداد أو الكفاية الذهنية التى تؤهل صاحبها لنوع معين من العمل » . فهـذا النوع المعين من العمـل لا يتيح للكثيرين ممن لهم الكفاية والقدرة على الاضطلاع به . فما هو المفروض اذن أن يفعل هذا النمط من الأشخاص اذا اضطرته الظروف الى الاضطلاع بعمل هو النقيض تماما لهذا «النوع المعين من العمل» الذى كان مؤهلاله ؟. إن كلمة « معين » فى هذه الحالة لها الأهمية العظمى . ان العبقري لا يكون عبقريا الا فى شيء معين فقط ، أى « فى نوع معين من العمل » . وهنـاك شواذ عن هذه القاعدة بالطبع . فثمة رجال من طراز ليوناردو دافنشى وجيته، وغيرهما ممن لا يتجاوز عددهم أصابع اليدين فى تاريخ البشرية كلها ، قد تفوقوا فى أكثر من ميدان من ميادين الفن أو الفكر . الا أننا نقصد هنا غير هؤلاء .. اننا نقصد أناسا من أمثال شكسبير وداروين وسقراط وعيسى.. ممن كانوا عبـاقرة فى ميدان واحد فقط . لقـد أتيحت الفرصة لشكسبير فوصل أسبابه بأسباب المسرح ، وان كانت هذه الصلة صلة حقيرة فى أول الأمر . أما داروين فقد نشأ فى أسرة ذات جاه وغنى كانت تعده ولدا خائبا بالرغم من حصـوله على درجة جامعية . ثم حـدث أن ذهب فى رحلة الى الأقاليم الاستوائية ، حيث تهيأت الفرصة « للعقل المؤهل لنوع معين من العمل » فتجلت سجاياه .. وهذا هو ما كان شأن العباقرة الآخرين .

ان أحدا من الناس لم يولد قط ليجد العظمة فى انتظاره . ان كلا منا يحب موضوعه الخاص أكثر مما يحب أى موضوع آخر . ولو أننا جميعا أعطينا ما نحتاج اليه لكى نوسع معلوماتنا فى هذا الموضوع ، لكنا قمينين بالقيام بخطوات موفقة . أما اذا اضطررنا اضطرارا الى القيام بعمل لا نحبه ، فان هذا يشيع السخط فى نفوسنا ويفت فى عضدنا ، ثم نخفق فيما نعمل آخر الأمر .

اننا نطلق على شجرة التفاح شجرة تفاح قبل أن تثمر تفاحا ، ولكن ألا يختلف الحال فى شأن العبقرية ؟ ألا يمكن أن يقال ان الشخص العبقرى هو هذا الشخص الذى أنجز عملا ما من الأعمال . وليس هو هذا الشخص الذى كاد أن ينجز عملا من الأعمال ، أو الذى أراد أن ينجز عملا ما لكنه عجز عن اتمامه وحبط عمله فى النهاية بشكل ما ؟

كلا بالطبع .. اذا كان لما أثبتناه فى أول هذا الفصل من تعاريف العبقرية ، أى معنى . ان أحدا منهم لم يتكلم عن انجاز العمل . بل هم لم يحاولوا أكثر من تحليل المادة التى صنعت منها العبقرية . ان النجاح مزيج جميل من الظروف التى ساعدت العبقرى على التبحر والانبساط فى سبيل الحصول على الشىء الذى لديه القدرة التامة على الحصول عليه ، وهذا هو معنى ماقبسناه من كلام هافلوك أليس .. وكذلك ليس فى ملاحظة أوسياس ل . شوارتز ما يجافى الحق ، وذلك حيث يقول : « ان الرجل العبقرى يستخلص حدا أقصى من النتائج من الحد الأدنى من ملاحظاته » ولكن هل يصدق ذلك فقط فى حالة ما اذا نجح العبقرى ؟ وهل لاتكون بذرة التفاح اذا ما حملناها الى قلب المدينة وألقينا بها على أسفلت الشارع لتطحنها العربات وأقدام المارة ؟.. كلا بالطبع .. هل هى تظل بذرة تفاح حيثما وجدت ، وحتى اذا نحن أنكرنا عليها الفرصة التى تتيح لها انجاز ما خلقت من أجله ..

ان السمكة تبيض ملايين من البيض الذى لا يعيش منه الا واحدة من كل ألف ، ثم لا يعيش مما فقس من هذا كله الا القليل ليدرك النضج ويصبح سمكا كبيرا ، أكبر ما يكون نوعه . الا أن هذا المصير لم يمنع كل بيضة كاملة سليمة من بيض السمك ، لها كل السجايا الضرورية لأن تتطور الى سمكة ، لو لم تأكلها سمكة أخرى . أما البيض الذى نجا وأتم تطوره فلا فضل له مطلقا فى مصيره هـذا ، ولا دخل (لبعد نظره) أو عبقـريته فى موضوع بقائه . ومن ثمة كان أليس صادقا فى قوله وهو يعـرف العبقرية بأنها : « النتيجة السعيدة لعوامل وظروف عدة » ، والبقاء من بين هـذه العوامل ، والوراثة عامل آخر ، والتحرر من الفاقة عامل ثالث ، وان كان تسعة وتسعون فى المائة من العباقرة الذين حفلت بهم الانسانية نشأوا من الطبقات الفقيرة ، الطبقات الدنيا التى تكابد وتكافح فى سبيل الوصول الى الشمس . ان الفاقة لم تستطع أن تمنع هـذا العدد القليل من النوابغ من الظهور وملء مسـامع الزمان دويا ومجدا ، ولكنها استطاعت بالفعل منع آلاف وآلاف ممن كانوا أحرياء بالنجـاح لو أن الظروف السـعيدة التى أتيحت لغيرهم قد أتيحت لهم هم أيضا .

أما هؤلاء (الجخاخون) جميعا ، الذين يملأون المحافل جعجعة وتفاخرا كاذبا مدعين أنهم عباقرة ، فلا يمكننا أن نغض الطرف عنهم أو نسقطهم من حسابنا دون أن نلقى نظرة على أعمالهم .. انهم قوم كريهون .. مزعجون .. ولكن بعضهم قد يصلح لأن يكون موضوع مقالة من المقالات الطريفة .

مما يؤثر أن جميع القتلة وسفاحى الدماء يتظاهرون بالبراءة وطهارة اليد ويدعون أنهم ضحية للتهم الملفقة ضدهم ، بالرغم من ضـحك الساخرين بدعواهم هذه من العارفين « ببواطن الأمور » .

على أننا يجب ألا نتناسى احدى السجايا الهامة التى يتسم بها العبقرى ،

ألا وهى مقدرته التى لا تعرف الحدود على بذل أقصى ما فى وسعه من جهد فى الميدان الذى يهمه والموضوع الذى يلذه . أما غالبية « الجخاخين » والعياذ بالله .. فلا ينفكون يتبجحون بأنه لا يزال لديهم الكثير ـ والكثير جدا ـ من الأعمال التى تقتضى بذل الجهود الجبارة والكدح المضنى .

ونحن لا نستطيع الا أن نؤكد تلك الحقيقة التى تتلخص فى أن العباقرة وان كانوا ينطوون على قوى غير عادية من القدرة الذهنية على الاستيعاب فى ميادينهم الخاصة ، فان كثيرين منهم لا تتاح لهم الفرصة على الاطلاق لكى يمارسوا العمل الذى يلذهم ويهمهم ، واذا تذكرت أن معظم العباقرة يتفوقون فى ميدان واحد فحسب علمت أنهم يكونون غرباء اذا وضعوا فى فى ميدان غريب عنهم .

ان السمكة خارج الماء لا تكون الا سمكة ميتة .. وكذلك الشخص العبقرى الذى يوضع فى غير ميدانه ، لا يكون الا غرا أبله .

ما هو الفن ؟

سؤال : أيمكن القول بأن الفرد ينطوى فى ذاته على أفكار الخير وأفكار الشر ، والأفكار الشريفة والأفكار الفاجـرة الخبيثة ؟ وهل فى طبيعة كل شخص اما أن يكون شهيدا قديسا أو خائنا مائنا ؟

جواب : طبعا . ان الفرد لا يمثل نفسه فقط أو جنسه فحسب ، بل هو يمثل النوع البشرى كله ، وتطوره المـادى هو نفس تطـور الانسانية فى مجموعها ولكن على نطاق أصغر . انه منذ أن يوجد فى رحم أمه يشرع فى المرور بكل مراحل التحول والتطور التى مرت بها الانسانية منذ ذلك الوقت الذى بدأت فيه رحلتها الطويلة من عهد البروتوبلازم . وينطبق هذا القانون نفسه على الانسان وعلى الأمم . ان الانسان يظل يتعثر فى ضباب من فوقه ضباب ، وفى طرق مبهمة غامضة المعالم ، تماما كما تعثرت القبائل والجماعات والشعوب من قبل . فهو فى طفولته ، ثم فى مراهقتـه ، ثم فى رجولته يمر بنفس الخطوب والبلايا ، ويخوض نفس المعركة التى خاضتها القبائل والجماعات والشعوب فى سبيل سعادتها . والفرد الواحد أعنى الانسان الواحد ، هـو صورة طبق الأصل من الانسانية كلها . وضعفه هو ضعفنا جميعا ، وعظمته هى عظمتنا .

سؤال : وهل يجب على أن أكـون حامى ذمار أخى ؟ اننى لا أريد أن أكون مسئولا عن أفعاله . اننى فرد .

جواب : وكيف تأبى أن تكون كذلك والقط والفأر والأسد والحشرة تفعله ؟ بل الأرضة مثلا — أو النمل الأبيض .. ان لها اناثا لا عمل لها الا أن

تضع البيض .. ثم تجد فى الخلية الفعلة والحرس والجنود وغيرهم ممن كل وظيفتهم أن يكونوا معدة للجماعة كلها ، فهم يمضغون الطعـام الليفى الخام ، ثم يهضمونه ، ولا يكون صالحا للأكل الا اذا مر بهذه العمليات ، ثم يأتى جميع أفراد الخلية الى هذه المعدة الحية . .معدة الفرد ، لتمتص منها هذا الطعام الجاهز كى تحافظ بها على حياتها . وهكذا يكون لكل فرد من أفراد هذه الجماعة عمله الخاص ويكون كل منهم ضروريا للآخرين ولا غنى لهم عنه ولا غنى له عنهم . وأنت اذا دمرت أى نوع من فروع هـذا المجتمع الحسن التنظيم لأفضى ذلك الى دمار المجتمع كله وانهياره ، لأنهم لا يستطيعون العيش منفصلين أو مستقلين .. شأنهم فى هذا شأن العصب أو الرئة أو الكبد .. لا يمكن أن يعيش أى منها منفصـلا عن بقية الجسم . وأفراد هذه الحشرات مجتمعة تكون مجتمعا قائما بذاته . وهذه هى الحال فى جسمك أنت . فكل عضـو من أعضائه يعمل على حدة ، فاذا وفق بينها جميعا صنعت انسانا .. والانسان هو أيضا ليس الا جزءا من كل من الهيئة البشرية كلها . ان كل فرد فى أسرة من أسر النمـل الأبيض له شخصيته المستقلة القائمة بذاتها ، وشأنه فى ذلك شأن الرجل أو الذراع أو الرئة التى لكل منها خصائصها ووظائفها ، لكنها مع هذا لا تزال جزءا من كل .. وهذا هو السبب نفسه الذى يجب عليك بمقتضاه أن تكون حارسا لأخيك وحاميا لذماره ، فأنت وهو جزءان فى جسم واحد ، واذا ساءت حاله فان هـذا يؤثر فيك ولابد .

سؤال : اذا كان انسـان واحد يملك جميع خصـائص النوع البشرى كله فأى فرصة لى أنا فى تصويره تصويرا اجماليا ؟

جواب : ليس هذا عملا يسيرا على الاطلاق . الا أن رسمك للشخصية لا يكون جيدا الا بمقدار ما تضع فى شخصيتك من هذا التصوير الاجمالى .

ولن تنجح في ذلك الا اذا كان كمال الفن ــ وكمال الفن وحده ــ هو غايتك التي تهدف اليها .. حتى اذا لم تصل قط الى غايتك هذه .

سؤال : فما هو ذلك الفن الذي تعنيه ؟

جواب : الفن في صورته الميكروسكوبية .. هو البلوغ الى حد الكمال بالكون كله .. وليس بالنوع الانساني فقط .

سؤال : الكون ؟ ألا ترى أنك تغلو قليلا ؟

جواب : ان البروتوزون يتكون من نفس العناصر التي تتكون منها خلايا الجسم الانساني . وتجمع الملايين من هذه الخلايا ــ أعني الجسم ــ نفس العناصر التي تحتويها كل خلية على حدة . ولكل خلية وظيفتها الخاصة في مجتمع الخلايا ، الذي هو الجسم . وذلك كما أن لكل انسان وظيفته في مجتمع الناس ، الذي هو العالم ، وكما أن الخلية تمثل الانسان ، والانسان يمثل المجتمع ، فان المجتمع هو الذي يمثل الكون . والكون تحكمه نفس القوانين العامة التي تحكم المجتمع الانساني . ان ان التركيب ، والتركيب الآلي ، والفعل ورد الفعل .. كل ذلك واحد في الاثنين .

والكاتب المسرحي حينما يخلق لنا كائنا انسانيا كاملا فهو لا يعيد تصوير الانسان فقط بل يعيد تصوير المجتمع الذي ينتمي اليه هذا الانسان ، وهذا المجتمع ليس الا ذرة من الكون . ومن ثمة فالفن الذي خلق هذا الانسان يعكس لنا الكون كله .

سؤال : ان الكمال الذي تتحدث عنه قد يصبح محاكاة ذليلة للطبيعة ، أو تعدادا لما يحتويه الكائن الانساني .

جواب : آخائف أنت من العلم والمعرفة ؟ هل يضر المهندس أن يلم بعلوم الرياضة وقانون الجاذبية وقوة احتمال المواد التي يعمل بها ؟ ان واجبه

يقتضيه آن يلم بكل شيء يتصل بعمله وذلك قبل أن نستطيع التساؤل عما اذا كانت له الموهبة على اقامة جسر يكون متعة للنظر ، بقدر ما يكون بناء مفيدا يؤدى الأغراض التى أقيم من أجلها . ان معرفته بالعلوم على حقيقتها لا تتنافى ودقة الحس والذوق والجلال فى التنفيذ الصحيح. وهذا نفسه ينطبق على الكتاب المسرحيين . ان بعض الناس يتبعون ماتقتضيه قوانين الصنعة كلها، لكن عملهم يخرج بالرغم من هذا ولا حياة فيه . وآخرون ــ وقد كان هناك أمثال هؤلاء بالفعل ــ ينتفعون بكل ما يتاح لهم من معلومات .. انهم يتبعون كل القواعد التى يجدونها قوية صحيحة ، ثم يشيعون عواطفهم فى تطبيقهم لها ، وبهذا يرفعون معرفتهم بها على أجنحة من خيالهم ، فيخلقون الأعاجيب.

عندما تكتب مسرحية

عندما تجلس لتكتب مسرحيتك ، تأكد أولا من أنك قد أعددت مقدمتك المنطقية .. (أى فكرتك الأساسية التى سوف تبنيها عليها .. أو الغرض الذى تستهدفه من كتابتها) .

أما الخطوة التالية فهى اختيار الشخصية المحورية .. أى الشخص الذى سوف يثير الصراع ويكون مصدره . فاذا كان موضوع مقدمتك هو « ان الغيرة تقضى على نفسها كما تقضى على الشخص الذى هو موضع محبتها » وجب أن يكون الرجل الغيور (أو المرأة الغيور) ماثلا فى مقدمتك . ويجب أن تكون الشخصية المحورية شخصا لا تنثنى عزيمته .. شخصا يسلك كل الطرق التى يتأثر بها لما أصابه من ضرر ، سواء كان هذا الضرر حقيقيا أو خياليا .

أما الخطوة الثالثة التى تلى هاتين الخطوتين فهى رسم الشخصيات الأخرى ووضع خطة كل منها .. ولكن يجب اقامة التناسق بين هذه الشخصيات .

فمن ذلك وجوب أن تكون وحدة الأضداد بينها وحدة وثيقة العرى ولا انفصام لها .

وكن حريصا فى اختيارك لنقطة الهجوم التى يجب أن تكون نقطة تحول فى حياة شخصية أو أكثر من شخصيات روايتك .

ويجب أن تبدأ كل نقطة هجوم بصراع . ولكن لا تنس أن ثمة أربعة أنواع من الصراع ، هى : الصراع الساكن (الراكد الخامد) والصراع

الواثب (الذى يحدث فجأة وقفزا وعلى غير انتظار) والصراع المرهص أو الذى يشف عن نفسه (ويشعر النظارة بقرب نشوبه) ، ثم الصراع الصاعد (أى الذى ينشب ببطء وبالتدريج) وتذكر أنك لست بحاجة من بين هـذه الأنواع الا الى الصراع الصاعد فى بطء وبالتدريج ، والصراع الذى يشف عن نفسه ويشعر الجمهور بوشك نشوبه .

وتذكر أيضا أنه لا يمكن أن يتصاعد الصراع ان لم يكن ثمة عرض أو كشف مستمر ، وانتقال دائم (أى تحـول من نقطة الى نقطة سـواء فى الموضوع أو فى نمو الشخصية) .

والصراع الصاعد (الذى ينشب ببطء وبالتدريج ، وهو ثمرة الكشف المستمر والانتقال) هو الذى يضمن لك النمـو (أى نمو الشخصـيات وتطور الموضوع) .

وتذكر أنه لابد لشخصياتك المتصـارعة من المضى من قطب الى قطب مقابل .. كأن تبدأ من الكراهية فتنتهى الى المحبة ـ وهـذا الانتقال هو الذى يخلق الأزمة .

واذا استمر النمو بصورة صاعدة وثابتة (مستقرة ومستمرة) فلابد أن تأتى الذروة بعد الأزمة وثمرة الذروة هى النتيجة .

واحرص على أن تكون وحدة الأضداد بالغة أقصى درجات القوة بحيث لا تسمح للشخصيات بأن تضعف أو تترك المسرحية فى وسطها . ويجب أن يكون لكل شخصية شىء عزيز عليها من مال أو صحة أو مستقبل أو شرف أو الحياة نفسها ، لكنه معرض للخطر . وكلما ازدادت وحدة الأضداد فى روايتك قوة ازداد يقينك من أن شخصياتك سوف تثبت صدق مقدمتك .

وتذكر أن للحـوار من الأهميـة ما لجميع العناصر التى تتركب منهـا المسرحية ، فيجب أن تنبثق كل كلمة تقال على خشـبة المسرح من صميم

الشخصية التى تنطق بها .

يذهب براندر ماثيوز وتلميــذه كلايتون هاملتــون فى كتابهمــا « علم المسرح » The Theory of the Theatre الى أننا لا يمكن أن نحكم على المسرحية الا بعد عرضها فى المسرح أمام جمهور من النظارة .

فلماذا ؟ اننا نسلم بأنه من الأيسر أن نرى الحياة فى ممثل من لحم ودم من أن نراها فى كتاب مطبوع . ولكن لماذا تكون هذه هى الطريقة الوحيدة لمعرفة هذه الحياة . لقد كانت مقادير عظيمة من المــواد البنائية حرية أن تذهب سدى لو اتبع البناؤون هذه الطريقة فى الحكم على المبانى . لقــد كانت الآية تنعكس فتبنى المنازل فى الحجم المطلوب وبالمواد المطلوبة قبل أن يأتى الملاك المنتظرون ليقرروا اذا ما كانوا يريدون هــذا النــوع من المنازل أو لا يريدونه .. وكذلك الجســور و «الكبارى» التى كان على المهندسين اقامتها أولا على الأنهار قبل أن تأتى الحكومة فتقرر اذا ما كان فى امكانها أن توافق على جسورهم و «كباريهم» أو لا توافق ..

اننا نستطيع أن نحكم على المسرحية قبل أن تصل الى مرحلة الاخراج الحقيقية وذلك اذا راعينا ما يأتى :

لا بد أن تكون مقدمتها المنطقية مقدمة يمكن أن تسترعى النظر من أول وهلة ، اذ من حقنا أن نعرف الى أى الجهات يسير بنا المؤلف . وما دامت الشخصيات منبثقة من المقدمة فانها تثبت ذاتها بما يتفق وهدف المقــدمة بالضرورة . والشخصــيات هى التى تبرهن على ســلامة المقــدمة خلال الصراع . ثم يجب أن تبدأ الرواية بالصراع الذى يسير فى طريقه بثبات واستقرار حتى يصل الى الذروة . ويجب أن تكون الشخصيات مرسومة رسما جيدا بحيث نستطيع أن نصنع لكل منها قصة محكمة واضحة داخلة فى القصة العامة للمسرحية .

ونحن اذا عرفنا طريقة تكوين الشخصيات والصراع ليسر لنا ذلك معرفة ما ينتظر من الرواية التى نقرأها .

وبين الهجوم والهجوم المضاد ، وبين الصراع والصراع ، لا بد من وجود الانتقال الذى يربطهما كما تربط المونة طوب البناء . ونحن فى أثناء قراءتنا للرواية لا بد أن تتلمس الانتقال كما تتلمس الشخصيات ، فاذا لم نجـد للانتقال أثرا عرفنا العلة فى تقدم الرواية بطريق الوثب والقفز ــ وبالأحرى ــ (النط !) ، وذلك بدلا من نموها نموا طبيعيا . فاذا وجدنا اسرافا فى العرض أدركنا أن الرواية ستكون ساكنة ، فيها ركود وخمود .

ونحن اذا قرأنا مسرحية فوجدنا كاتبها يعرض شخصياتها فى تفصـيل دقيق دون أن يبدأ الصراع أدركنا أنه كاتب لايدرى من فن كتابة المسرحية شيئا .. وحينما تكون الشخصيات غامضة ، والحوار مشوشا ، ويخبط على غير هدى ، فاننا لا نكون فى حاجة الى التردد فى حكمنا على المسرحية: أهى مسرحية جيـدة أم مسرحية رديئة .. لأنهـا يجب أن تكون من أردأ المسرحيات .

ان المسرحية يجب أن تبدأ من نقطة تحول فى حياة واحد من شخصياتها، ويمكننا بعد قراءة صفحات قليلة من أول الرواية أن نرى اذا كانت هذه هى الحال فى الرواية . ويمكننا بالمثل ، وبعد دقائق قليلة من القراءة ، أن نلمس اذا كانت الشخصيات حسنة التناسق ، أو انها ليست كذلك.. وليس ضروريا أن نعرف هذه الأمور من تمثيل الرواية .

ويجب أن ينبثق الحوار من الشخصيات وليس من المؤلف ، كما يجب أن ينم الحوار عن ماضى صاحبه وشخصيته وعلمه .

ونحن اذا قرأنا مسرحية مشحونة بأناس ليس لهم عمـل يتقدم بنا الى الغـاية التى تهدف اليها الرواية .. أناس حشروا حشرا لمجـرد التفريج

المضحك والتنويع المسلى ، أدركنا أن الرواية رديئة من أساسها .

ان القول بأننا يجب أن نشهد تمثيل الرواية أولا لكى نستطيع الحكم عليها هو — على الأقل — بمثابة المطالبة باعفاء أنفسنا من النظر فى الدعوى. ان معنى هــذا هو جهلنا بالأسس التى يقوم عليها فن الكتابة المسرحية ، وحاجتنا الى حافز خارجى يساعدنا على اتخاذ قرار هام فى شأنها .

والواقع أن كثيرا من الروايات الجيــدة قد قضى عليها ســوء توزيع أدوارها على ممثلين ضعاف أو اخراجها بطريقة بائســة غير وافية . وبمثل هــذا تماما كثيرا ما تقضى الرواية السيئة على الممثل الكفء .. فانت اذا اعطيت عازف الكمان العظيم فرتز كريزلر كمانا بائســة ليعزف لك عليها لأساء هذا الى فنه ومجده ، واذا عكست الوضع ، وأعطيت كمانا جيدة لشخص لا يعرف من العزف شيئا ، لكانت النتيجة واحدة فى الحالين .

اننا لا نشــك فى الجواب المنتظر .. لقــد قال أناس ملحوظو المكانة ، وسيظل يقول أناس أمثالهم « ان الفن ليس علما مضبوطا كبناء الجســور والكبــارى وصناعة الأثاث .. ان الفن تسيطر عليــه الأمزجة والانفعالات النفسية والتناول الشخصى . انه شىء ذاتى ، وأنت لا تستطيع أن تقول للفنان الخلاق .. الفنان المبدع .. ماذا يستعمل من القواعد فى ساعة الهامه. انه انما يستعمل ماتشير عليه به شرارة الهامه.. وليس لهذا قاعدة مقررة » .

وكل كاتب يكتب بالطريقة التى تحلو له طبعا ، ولكن ثمة قواعد معينة يجب عليه اتباعها . فهو لا مندوحة له مثلا عن استخدام آلة الكتابة — التى هى القلم — والورقة التى لا بد من الكتابة عليها .. وهذه أشياء قد تكون قديمة أو حديثة ، الا أنها أشياء لا يمكن للكاتب أن يستغنى عنها . وهناك أيضا قواعد النحو .. وحتى أولئك الكتــاب الذين يستعملون فى كتابتهم

الخواطر السائبة التى لا ضابط لها يراعون فى كتابتها قواعد انشائية معينة وتراكيب خاصة . والواقع أن كاتبا مثل چيمس جويس يأخذ فى كتابته بقواعد صارمة أصعب مما يستطيع الكاتب العادى أن يتبعه .. وهذا هو الشأن فى الكتابة المسرحية، حيث لاينبغى أن يخلط أحد بين قواعد الكتابة الأساسية وبين طريقة الكاتب الشخصية ، فأنت اذا عرفت هذه الأسس كنت أحسن فنا وأمهر صنعة .

ان تعلم حروف الهجاء لم يكن من الهنات الهينات . وهل تتذكر حينما كان الأمر يختلط عليك بين الجيم والخاء أو بين الباء والتاء او بين الطاء والظاء الى آخر هذه الحروف المتشابهة ؟ لقد كان من العسير عليك أن تلتفت لمعنى ما تقرأ فى حين كان كل جهدك موجها الى تمييز هذه الحروف بعضها عن بعض ، فهل كنت تنتظر أن يأتى الوقت الذى تستطيع فيه الكتابة دون أن تتوقف لكى تفكر فى الفرق بين الجيم والخاء والباء والتاء أو الطاء والظاء ؟

كيف تحصل على الأفكار

عندما تكون قد أعددت الشخصية الروائية الناضجة التى تطمع فى شىء ما طمعا شديدا تكون قد حصلت على مسرحية جيدة . وأنت لا تحتاج عندئذ الى التفكير فى المواقف ، لأن صاحب هذه الشخصية المحاربة يخلق مواقفه بنفسه .

فى فصل (السبب والنتيجة) أو ص٢٤٧ من هذا الكتاب قائمة بأسماء بعض المصادر .. فاقرأ الآن هذه الأسماء وقبل أن تفعل يجب أن تتذكر أن : الفن ليس مرآة للحياة ، ولكنه جوهر الحياة ولبابها ، فاذا وقع اختيارك على واحد من هذه المصادر ، وبالأحرى ، حينما تختار عاطفة من العواطف أو سجية من السجايا النفسية ، فواجبك هو أن تؤكد هذه العاطفة وتفخمها وتشدد الركز عليها .

فاذا كنت تكتب عن « الحب » فيجب أن تكتب عن « الحب العظيم » . واذا كنت تكتب عن « الطمع » فيجب أن يكون « الطمع الذى لا يرحم ولا يعرف التراخى » . فاذا اخترت الكتابة عن « الوداد والمحبة » وجب أن تكون هذه المحبة التى يشعر فيها كل من الطرفين بأنه يملك الآخر ويستولى على زمام محبته من دون الناس جميعا .. فهذه العواطف كلها حرية بأن تولد الصراع .

ولننظر من بين هذه العواطف فى عاطفة « المحبة » .. تلك العاطفة التى كانت العاتفة المحركة فى مسرحية « السلك الفضى » Silver Cord وهذه العاطفة ليست هى عاطفة الود أو الحب العادية ، انها عاطفة تنطوى على الأنانية والأثرة ، العاطفة الغالية (من الغلو) الزائدة عن حدها التى

تشبه عاطفة الأم لأبنائها .

وليس يكفى بالطبع أن تعرف أن الشخص صاحب هذه العاطفة يكون شخصا أنانيا ، ولكن الواجب أن تعرف لماذا يكون كذلك . وعلى وجه العموم يحسن أن تعرف أن عدم الشعور بالأمن والطمأنينة ، ثم رغبة كل انسان فى أن يكون « شيئا هاما » هما السببان الرئيسيان لجميع الخصائص المتطرفة الزائدة عن حدها . لقد أرادت الأم — فى الرواية المذكورة — أن تكون مركز الأهمية وموضع استرعاء الأنظار بدلا من أن تسمح لأولئك النسوة اللائى أحضرهن أبناؤها الى بلدهم بأخذ نصيبهن من الأهمية والاعتبار الطبيعيين .

والمحبة حاجة أساسية وضرورة من الضرورات المركبة فى الطبيعة الانسانية ، ولكن المحبة المغالى فى أمرها .. المحبة الزائدة عن الحد .. ربما كانت محبة خطرة .. محبة تسحق أصحابها . واذا أردت أن تتفادى المحبة الزائدة عن الحد هذه ، كدت تجد تفاديها أمرا مستحيلا . ومع هذا كله .. فماذا فى وسعك أن تفعل فى شخص يحبك الحب كله ؟ انك اذا كنت شخصا دمثا وجدت ألا بد لك من بذل ذات نفسك لهذا الشخص ، مهما كنت تود لو أن بينك وبينه بعد ما بين السماء والأرض .

ووظيفة المسرحية أن «تعلم» لا أن «تسلى» فقط . فالكاتب المسرحى يفسر الانسان للانسان ويصور له ما انطوى عليه . وأنت حينما تشهد انسانا يسبب التعاسة للآخرين فوق خشبة المسرح ، فربما عرفت نفسك وتبينت حقيقة أمرك فيما يقوم بفعله .

ولنعد أدراجنا الى صفحة ٢٤٧ ، ولننتق من بين كلماتها لفظة «بذىء» .

البذاءة والخشونة : ان الشخصية البذيئة الخشنة تنم عن أن صاحبها شخص لا يشعر بعيوبه وأوجه النقص فيه . انه شخص قصير النظر ،

ضيق الفكر ، مفتقر الى سعة الأفق . انه يحاول أن يصنع الشيء الصحيح لكنه لا يستطيع . انه لا يعرف كيف يصنعه ، فمثل هذا الشخص يضطرك الى مصارعته لا محالة .

التدقيق : هل يمكنك أن تفكر فى المعيشة مع شخص مدقق لا يرتكب غلطة مطلقا فى الأربع والعشرين الساعة ؟ ان مثل هذا الشخص لا بد أن يكون شخصا كريها .. ممقوتا .. لا يطاق .. ان كماله يتطلب الكمال من كل شخص يعاشره . ويجب ألا ننسى أن من المحال أن يكون الانسان ــ ما دام انسانا مستقيما ــ كاملا مائة فى المائة . ولكن الواقع طبعا هو أن هذا الشخص المستمسك بأهداب الكمال لا يدرك أنه هو أيضا انسان عادى .. انسان له عيوبه ونواحى ضعفه . ومن ثمة ، فمثل هذا الشخص لا بد أن يثير صراعا مع الأشخاص المحتكين به .

الاختيال والغرور : ان الشخص المختـال المغـرور (ولا أعنى ذلك الذى يقف فى خيلائه عند الحد العادى ، بل أعنى الشخص المخـدوع فى نفسه) لا بد أن يكون شخصا مرهف الاحسـاس الى حد الافراط . انك لا تكاد توجه اليه أى شيء من النقد ، حقيقيـا كان أو غير حقيقى ، حتى يبادر الى مخاصمتك والهجوم عليك . انه يكون فى حالة منقطعة من الشعور بعدم الأمن حتى لتراه ينفخ أوداجه باستمرار ليؤكد لمن حوله أنه شخص عظيم الأهمية . كبير الخطر . ومثله يحب دائمـا ألا يصنع أمرا من الأمور الا بحسب مزاجه هو ، ووفق ما يهوى .. لا ما يهوى الناس ، واذا عمـل معه غيره فيجب أن يكون هذا الغير لبقا كيسا (شديد الدبلوماسية) فى انجاز اى عمل معه . ومثل هـذا الشخص أيضـا يفقد ، ولا بد ، محبة المحتكين به وودهم واحترامهم ، وفى هذا المحيط يجب أن تدور مسرحيتك.

عزة النفس والشعور بالكرامة : ان الشخص الذى يغالى فى شـعوره

بعزة نفسه وكرامتها (لا تنس أننا يجب أن نبالغ فى تجسيم هذه الخلة) يصلح كل الصلاحية لأن يكون مادة للملهاة ناجحة . ويمكن أن يكون صاحب هذه الشخصية رجلا متباهيا مختالا .. أو كما يقول العامة « رجلا فشخارا » .. رجلا هو عكس ما يتظاهر به تماما . ويجب أن تعنى بخلق « وحدة الأضداد » بينه وبين المحيطين به حتى لا يمكن أن ينفصلوا ، وبهذا تضمن لنفسك مسرحية فكهة طافحة بالبشر

الحكمة والتعقل : ان المبالغة فى أى شىء ، حتى فى الأشياء الحسنة نفسها ، يمكن أن تجعل هذا الشىء شيئا داعيا الى السخط مثيرا للغيظ . فاذا اخترت للكتابة شخصا حكيما لا يخطىء أبدا .. عاقلا بصيرا على الدوام .. كان فى امكانه أن يجعل جميع من حوله يشعرون بالغباء والتفاهة وضعة الشأن . وهم ، حتى اذا كانوا يعجبون به ويجلونه ، مضطرون الى الثورة عليه ، والاستياء منه ، ومخاصمته ، لما يجعلهم يشعرون به دائما من أنهم دونه وأقل منه ، بدلا من أن تجعلهم حكمته وغزارة عقله يحبونه أو يميلون اليه .

ان من الناس من اذا بدأ عملا لم يتمه أبدا . ومنهم المسوفون المماطلون الذين يؤجلون عمل اليوم الى الغد دائما . ومنهم المندفعون الذين يعملون أولا ثم يفكرون فيما بعد .. وثمة فى الواقع آلاف من السجايا والخصائص والعواطف والانفعالات البشرية التى يمكن أن تخلق شخصيات فذة للمسرحية والقصة والأقصوصة .

وفى وسعك أن تأخذ شخصا صافيا نقيا ، مبرأ من كل عيب ، ثم تجعل فيه احدى هذه السجايا مع المبالغة فيها ، والخروج بها عن الحد المألوف لتجعله بطلا لمسرحيتك أو قصتك وقس على هذا آلافا وآلافا من الشخصيات التى لن تتسع حياتك للكتابة عن نصفها أو ربعها أو شطر منها.

ان كل كلمة من المصادر المعطاة فى صفحة ٢٤٧ تمثل لك شخصية من الشخصيات الروائية . ولنضرب المثل من جديد بكلمة : « الشناعة » انك اذا كتبت رواية موضوعها الشناعة فليس بك حاجة الى تلك الشخصية المألوفة العادية أو المرأة البلهاء الحمقاء .. بل اجعل بطلتك امرأة ذكية ذات حسن لكنها « شنيعة » لتكتب مسرحية أو قصة جيدة .

ان كل انسان يبالغ فى ناحية من نواحيه يكون شخصية جيدة لقصة أو مسرحية . والذى يجب ألا تنساه هو أن تكون شخصياتك مكافحة مجاهدة بمعنى أنها تتشبث بهدفها ولا تنثنى عنه . فالشخص العنيد المكافح خليق بأن يبرز نفسه خلال الصراع . وان سر السعادة هو أن يدرك كل منا أنه لا يوجد من هو كامل كمالا تاما أبدا . ويجب أن نفهم دائما أن ثمة متسعا لتحسين أحوالنا جميعا .

ويجب أن يكون احساسك بما تكتب احساسا عميقا — فهو فى الواقع ينبغى أن يكون عقيدة من عقائدك . ويجب ألا يخامرك الخوف أو الانزعاج من الصراع على الاطلاق فيما تكتب ، لأن هذا اذا حدث كانت قطعتك الأدبية قطعة كئيبة ساكنة ، مهما كان نوعها الأدبى الذى اخترته لها مسرحية كانت أو قصة أو غيرهما .

والفكرة الجيدة لا تكون فى أى صورها الأدبية الا فكرة جيدة . ولكن ما هى الفكرة الجيدة مهما تكن الصورة الأدبية التى أودعت فيها ؟ انها بذرة لا أكثر ولا أقل . والأمر موكول اليك بعد هذا لتخلق منها شيئا .. فاذكر أن أية فكرة لم تتهيأ لها الشخصيات ذات الأبعاد الثلاثة هى فكرة لا تساوى مليما صدئا .

والمجازات أو أية أفكار خيالية لا تكون جيدة الا حينما تمثل الالهامات الانسانية .

واصطياد الفكرة التى تصوغها فى أى نمط من أنماط الكتابة هو من أيسر الأمور . وما عليك الا أن تنظر حولك وأن تكون قوى الملاحظة .. كن قوى الملاحظة وستجد أن الدنيا من حولك هى محل حلوى لا تنفد أطايبه ، وأنه مسموح لك بتخير ما يلذك من محتوياته ، وما تستطيبه نفسك ويرتاح اليه مذاقك .

واليك طائفة من الشخصيات التى تستطيع أن تجرب طاقتك عليها . وقد حاولت ان أكتشف لك ما يضطرب فى أطواء كل شخصية .. وفيما يلى أنماط ونماذج .. فحاول ان تخلق منها أناسا فبهم نبض وفيهم حياة :

ما الذى يجعل الشخصية شخصية صلبة صارمة لا ترق ولا ينثنى لها عود ؟ (تذكر أنه لا داعى مطلقا لأن يكون صاحب الشخصية الصلبة الصارمة شخصا خبيثا أو رديئا)

وجود شىء هام جدا معرض للخطر

كون الشخص لايمكن أن ينثنى او يتراجع

التصميم

الطمع

القنوط

اذا حوصر ووقع فى الشرك

خوفه من الاخفاق

صدقه (أنه شخص مكافح لا يلين ولا ينثنى)

عاطفته الطاغية (الحب ـ الكراهية ـ الشره ـ الغيرة .. الخ)

تشبثه بهدفه

تركيزه كل تفكيره فى نفسه

ضيق عقله

بعد نظــره

ميله الى الانتقام (لايترك ثأره)

الانتهازية

الشره

الحقـــــد

واليك هذا الخليط من الشخصيات الصلبة الصارمة فاحسر منها ماتهمه:

الشخص عديم الحيلة قليل التبصر يوحى بما يأتى :

أحلام اليقظة

عدم المبادأة (لا يمكن أن يكون هو البادىء فى أى شىء)

البـــلادة

لا هدف له فى الحياة

الطيش

الشخص الذكى يوحى بما يأتى :

الدهاء والألمعية

حضور البديهة

قــوة الملاحظة

الذكاء

الموهبـــة

الخبرة بخبايا النفوس

الشخص الضجر (القرفان) يوحى بما يأتى :

بطء الفهم

الأنانية والعجب

يركز كل تفكيره فى نفسه

القلق أو الخوف
النقص فى بعد النظر وقوة الملاحظة والذكاء
الغم

الشخص السيىء الخلق يوحى بما يأتى :

التهور وعدم المبالاة
النزق وسرعة الغضب
العصبية وسرعة التهيج
قصـــور فى الفهـم
قلة الصبر والجزع
الفشل وخيبة المسعى
الكراهيـــــة
الغثيان وجيشان النفس
العنــــاد
الافراط فى التمتع الى حد التلف
حضور البديهة

الشخص الانطوائى الذى يكره الاختلاط يوحى بما يأتى :

القسوة
الضراوة والجشع
الكبت والصد
غلظ القلب وقلة الانسانية
الصرامة
الاضرار بالناس بأى طريقة
التعصب والاستمساك بالرأى

التمرد والجموح والالتواء

الشخص المولع بالترف يوحى بما يأتى :

الانهماك فى الملذات

الشهوانية

الحساسية

التحدث عن نفسه

الجوع الشديد الى الجمال

الانحطاط

الافراط فى التمتع

الشخص الذى يعتقد فى نفسه البر والاستقامة يوحى بما يأتى :

التطرف فى الانتقاد وصعوبة الارضاء

التعصب والاستمساك بالرأى

التهيب والتخوف

عدم الطمأنينة

مركب النقص (العقد النفسية)

التجبر والغطرسة

الزهو والاعجاب بالذات

الأنانية والأثرة

الغيبة والكلام فى حق الناس

الشجار والعناد

الشخص المرتاب أو عديم الثقة فى الناس يوحى بما يأتى :

عدم الطمأنينة

مركب الاثم (الشعور بالذنب)

التشاؤم

التذلل والزلفى (الدحلبة)

الزهو والغرور

الجبن

التعاسة

العجز عن التقدير

مركب النقص (العقد النفسية)

الشخص المتعصب المستمسك برأيه يوحى بما يأتى :

ضيق العقل — والحكم على الآخرين وفقا لمقاييس محددة

الغضب البارد (المكبوت)

الاحتشام والتمسك بآداب اللياقة

الاصرار وعدم الانثناء أو اللين

الرجعية والارتكاس

التكلف والتمسك بالشكليات

اللطف والمجاملة

التأدب

الغيرة والحماسة (والشخص الغيور متعصب . ولكن المتعصب قد لا يكون غيورا بالرغم من تعصبه)

مركب الاثم (الشعور بالذنب)

الشخص الدنىء الوغد يوحى بما يأتى :

الخيلاء والعجب

الاستهتار وعدم التهيب من شىء أو المبالاة به

الأنانية والأثرة

الحسد

عدم الطمأنينة

الغــرور والزهــو

التقلب فى الرأى (الهوائية)

الوحشــة والكآبة

مركب النقص (العقد النفسية)

العجز عن القيام بأعمال بنائية

الشخص الطماع يوحى بما يأتى :

التمرد والثورة على الحالة الراهنة

الرغبة فى المعرفة وحب الشهرة

الرغبة فى تبرير الوجود (معرفة حقائق الأشياء)

السخط والتبرم

التحرق الى التغيير

الهرب مما يخيب الآمال ويحبط المساعى

التحرق الى السلطة

الغــــيرة

القيادة وحب السيطرة

الرغبة فى الضيافة واكرام الوفادة

الاكتمال أو الاكتفاء الذاتى

القسوة وتحجر القلب

الرغبة فى الأمن والطمأنينة

وتستطيع أن تمضى فى ذلك على هــذا النحو لتكتشــف، أفكارا جديدة مثيرة لا تقف عند حصر ولا يمنعك من استقصائها الا أرذل العمر أو نقص

التخيل أو ضيق فى التفكير .

سؤال : اننى أسلم بأن جميع هذه الأمثلة سوف تساعدنى على الحصول على الأفكار .. ولكنى .. لست أفهم لمـاذا يجب أن يكون الناس ــ أى الشخصيات ــ خلاصة لأنماطهم . ان الناس فى الحيـاة الواقعيـة ليسوا بالضرورة مصابين بالجنون أو السعار ، وهم ليسوا بهذه الدرجة من النظر فى تلك الشخصيات التى توصينا أنت بالبحث عنها وترسم خطاها ، اننى أخشى اذا نحن أخذنا بآرائك أن تشيع المبـالغة فى قصصنا ومسرحياتنـا فتخرجها عما هو مألوف فى الحياة الحقيقية .

جواب : هل غضبت يوما لأن الناس قد ظنوك مجنونا فقد عقله ؟ ان قلت كلا .. فقد غضب أناس غيرك . وهل أخذتك الحماسة يوما حتى ظننت أنك لم تعد تستطيع احتمال ما يظنه الناس بك ؟ اذا حدث أن كان جوابك على هذا بالنفى كنت شخصا نادر المثال ولن تفهم أبدا الدوافع التى تحفز الناس كمجرد ناس .

يحدث أحيانا أن يشعر الناس العاديون ، بل أكثر النـاس ألفة ، بأن الانتقام وبالأحرى الانتقام الدامى البشع ، بل أبشع أنواع الانتقام ، أمر لا مفر منه وضرورة قصوى لا يمكن تجنبها . والمفروض ألا يكتب الكاتب عن أحد من الناس الا حينما يكون هذا الواحد فى أزمة أو محنة . ومما يؤسف له أن أحدا من الناس لا يستطيع أن يتصرف تصرفا عاديا حينمايكون فى أزمة . واذا كنت قد بلوت خطبا من الخطوب يوما ما فان هذا لا يعينك على فهم حالة شخصياتك الروائية الذهنية وهى فى أزمتهـا فحسب ، بل ستفهم أيضا الدوافع والطرق المملوءة بالأشواك التى تعانيها تلكالشخصيات وتقاسى ما تقاسى حتى تنتصر وتصل الى هدفها المنشود .

وحينما نقرأ فى قصة ، أو نرى فى تمثيلية ، صورة من صور القسوة أو

العنف أو المعاملة السيئة ، أو ثورة من ثورات النفس التى تمسخ الناس فتجعلهم وحوشا ، فاننا فى الواقع نرى أنفسنا على حقيقتها كما تكون أحيانا فى الحياة الواقعية ، وربما كانت رؤيتنا لأنفسنا على هذا النحو لمدة لحظات فقط ، ولا جدال فى أن التاريخ حافل بشخصيات قاسية لم تستشعر قلوبها الحنان قط ، وأن أصحاب هذه الشخصيات هم الذين أثروا فى مصير الانسانية ، سواء كان هذا التأثير نحو الخير أو نحو الشر .

وأعود فأؤكد ما سبق أن قلته مرة أخرى ـ وهو أن ممايستحق اهتمامك ألا تكتب عن أحد من الناس الا عندما يكون قد وصل الى نقطة تحول فى حياته ، وذلك لكى يكون من تكتب عنه مثالا لنا ، اما أن نحتذيه وما أن يكون لنا فيما شهدنا من أمره نذير وعظة .

خاتمة

تذكر دائما يا عزيزى أنك اذا لم تكن ممن يستطيعون التمييز بين رائحة ورائحة فلن تصلح أبدا لأن تكون صانع عطور . واذا لم تكن الك رجلان تمشى بهما فلن تصلح أن تكون متسابقا ، واذا لم تكن ممن يميزون النغم وبأذنك صمم عن تذوق الموسيقى فلن تصلح لأن تكون موسيقارا .

ولكى تكون كاتبا مسرحيا فيجب أن تكون شخصا ذا خيال وادراك ، وذوق وتمييز ، أول ما ينبغى أن يكون لك من سجايا .. ويجب بعد هــذا أن تكون شخصا قوى الملاحظة ، وألا تكتفى قط بالمعلومات السطحية عما تكتب . ويجب أن تكون طويل الصبر غزير الأناة فى البحث عن الأسباب والدوافع ، كما يجب أن تكون على قسط كبير من حسن التقدير وجودة الوزن للأمور ، وصحة التذوق . وينبغى لك أن تلم بعلوم الاقتصاد والنفس وأعضاء جسم الانسان والاجتماع . وفى وسعك أن تتعلم هذه المعــارف بطول الصبر والمثابرة ، وبالكد والاجتهاد .. فاذا لم تتعلم منها شيئا ، فلن تكون يوما ما كاتبا مسرحيا ناجحا . اننا ليتولانا العجب فى كثير من الأحيان مما نراه من اجتراء بعض الناس على أن يصبحوا كتابا أو مؤلفين مسرحيين، هكذا فى سهولة ويسر .. كأنما الكتابة أو التأليف المسرحى لعب فى لعب أو هزل فى هزل ، مع أن الشخص اذا أراد أن يتعلم صناعة الأحذية لم يستغرق فى تعلمها أقل من ثلاث سنوات .. وهذا هو الشأن فى تعلم التجارة أو أية صناعة أو حرفة أخرى. فلماذا تكون الكتابة المسرحية وهى من أشق الصناعات

فى العالم كله ، هى الصـــناعة التى يحاول هؤلاء الأجراء أن يزاولوها بين عشية أو ضحاها ، وبدون دراسة جدية أو المام بأصولها وقواعدها ؟ ان الطريقة المنطقية لمعالجة فن التأليف السرحى تكون معوانا ولابد لمن لديهم الاستعداد الكافى لمزاولة هذا الفن . ولسوف أقدم العون أيضا للمبتدىء فى هذه الحرفة باعطائه صورة واضحة عن العقبات التى سوف تعترض سبيله، وسوف أبين له الطريق الذى يجب عليه أن يسلكه اذا أراد أن يحقـق أطماعه فى هذا الميدان .

تذييـــلات

— ا —

عرض وتحليـــل
لبعض المسرحيات

— ١ —

طرطـــوف
ملهاة فى ثلاثة فصول
لموليـــير

ملخص الرواية :

طرطوف رجل وغد مفلس ، يتودد فى ثوب الرياء الدينى الى أورجون أحد ضباط الحرس الملكى السابقين الأغنياء .

ولا يكاد طرطوف يقر قراره فى منزل أورجون حتى يشرع فى التدخل فى شئون أفراد العائلة بحجة محاولة هدايتهم من ضلالات الحياة العامة الى الطريق القويم المستقيم . وهو فى الواقع يتخذ من ذلك ستارا للوصول الى قلب زوجة أورجون الشابة الجميلة . وينجح طرطوف فى حمل أورجون على أن تفصم ابنته ماريان حبل خطبتها من حبيبها الشـــاب ڤالبير ، متذرعا الى ذلك بأنها انمـــا تحتـــاج الى رجل تقى صالح ليأخذ بيدها الى حيـــاة تقية نقية صالحة . ويسخط هذا داميس بن أورجون ، ذلك الشـــاب الذى يهوى أخت ڤالبير .

ويضبط داميس طرطوف وهو يغازل زوجة أبيه ويحاول أن ينال منهـــا منالا ، ويذكر ذلك لأبيه فى مواجهة طرطوف ولكن أباه لايصدقه ولا يستمع

اليه.. ويصر أورجون على وجوب اعتذار ابنه داميس لطرطوف، ولكن داميس يرفض ويصر على الرفض فيغضب أبوه وينعى عليه مسلكه ويتبرأ منه .

وفى وسط هذا الشغب العائلى يدفع أورجون الى طرطوف بصندوق يحتوى على بلاغ هام أعطاه اياه صديق له منفى . واذا اكتشف سر هذا البلاغ كان معنى اكتشافه اتهام أورجون بتهمة الخيانة العظمى ، ثم احتمال الحكم على صديقه بالاعدام .

وهكذا يعتقد أورجون هذا الاعتقاد الأعمى فى أمانة طرطوف وفى تقواه وورعه حتى ليتنازل له بموجب حجة شرعية عن جميع ثروته يديرها له ويتصرف فيها بما يشاء . ولكى يجعل رابطته به أوثق والصلة بينهما آكد ، يرغب أورجون فى تزويجه من ابنته ماريان .

وتضيق المير زوجة أورجون الشابة بهذه الأمور كلها فتدبر حيلة لطرطوف تغريه بها بمغازلتها وشكوى غرامه اليها بينما يكون زوجها مختبئا فى الغرفة يسمع هذا كله بأذنيه .. وهكذا تزول الغشاوة عن عينى أورجون ، وتثور ثائرته فيطرد طرطوف من منزله ، ناسيا أنه قد عهد اليه بكل ما يملك من مال وعقار .

ولا يكاد يحل اليوم التالى حتى يستعمل طرطوف حقه القانونى فى طرد أورجون وعائلته كلها من منزله ، ويستعد لوضع يده على المنزل وعلى الأملاك بدلا منهم . ولا يكتفى طرطوف بهذا ، بل يكون قد أنهى الى الملك نبأ الصندوق المشتمل على سر صديق أورجون . ولكن الملك يقف على مخازى طرطوف الذى طالما ارتكب جرائم وأوزارا شنيعة فى مدينة أخرى فيأمر بسجنه . وتشفع لأورجون خدمته السابقة فى الجيش وولاؤه للملك فيأمر برد أملاكه اليه ، ويرد الصندوق دون أن يفتح .

تحليـــل الرواية

المقــدمة المنطقية :

من حفر جبا لأخيه وقع فيه .

الشخصية المحـــورية :

طرطوف ، وهو الذى يثير الصراع

الشخصـــيات :

أورجون : رجل غنى .. ضابط سابق ــ عنيد متحكم ــ غبى ــ اذا وثق كانت ثقته عمياء .. متدين .. ولكن .. لماذا ؟.. ليس ثمة جواب لهذا .

طرطوف : شخصية مرسومة رسما جيدا..لطيف المظهر ــ ناعم الحديث ــ خبير بأطواء النفوس وخبايا القلوب . الا أننا لا نرى الا جانبين منه فقط ــ الجانب المادى والجانب النفسى (١) ثم يبقى ماضيه بعد هذا مجهولا جهلا تاما . وكم كنا نود لو عرفنا كيف اتفق له أن يبدأ حياة الاحتيال هذه ، التى كان له فيها باع أى باع . ولما كنا نجهل ماضيه فقد عرفنا النتائج دون أن نعرف الأسباب التى جعلت منه ما رأينا .

المــير : زوجة أب وزوجة صالحة . أصغر بكثير من زوجها . فهل تزوجته عن حب ، أو لماله ، أو عنهما معا ؟ ثم ماذا جعلها زوجة مثالية هكذا بالرغم

---

(١) قد لا نتفق فى هذا مع الاستاذ المؤلف . فجانبه الاجتماعى واضح كل الوضوح .. انه رجل دين يمثل البيئة الدينية التى فسدت فى هذا الزمن فسادا عظيما . وفى حديث طرطوف مع المير وهو يغازلها ويتشهاها دليل على ذلك الجانب المنهار فى شخصية طرطوف .. فلقد لفتته اكثر من مرة الى السماء والحب الروحى فاعرض ونأى .. وأبى الا اللذة الحسية، ثم لفتته الى ما عسى ان تخبر به زوجها من ذلك الحديث فلم يرتجف .. بل أوغل فى غيه .. فأى تصوير للمجتمع ودنس رجال الدين الزائفين اشنع من هــذا التصوير ؟

وبالرواية عشرات المشاهد التى تصور كيان طرطوف الاجتماعى غير هــــذا
(د . خ)

من اهمال زوجها لها هذا الاهمال الشديد ، بينما نرى انشغال هذا الزوج بطرطوف واحتفاءه به احتفاء يفوق الوصف ؟

داميس : شاب ظريف (بحبوح) (ناشف الرأس) ، اننا نترقبه لينقذ الموقف فلا ينجح الا فى اغضاب والده الذى يطرده من البيت . فينصرف تاركا وراءه رجلا يعرف هو أنه سوف يجلب الدمار على عائلته . ثم يعود حينما ينجلى الأمر ويغتفر لأبيه ما حدث . انه شخصية لا تنمو ولا تتطور .

ماريان : ابنة أورجون فتاة صغيرة ضعيفة لا حول لها ولا طول ، لا تكاد تصنع شيئا حتى ولا الدفاع عن حبيبها .. بل هى تظل بالرغم مما هى فيه من هذا الحب مطيعة لأبيها طاعة عمياء ووفق ما يقتضيه العرف ، مع أنها كان فى وسعها أن تفعل شيئا ، كالاحتجاج على أبيهـا على الأقل من باب جبر خاطر حبيبها .. لكنها حينما كان يجابهها أبوها برغباته الحمقاء كانت تصاب بالبكم ولا تكاد تعترض الا بأضعف الايمان ، لقد كانت تحتـاج الى من يدفعها دفعا .. فهذه خادمتها تحرضها أولا على مصالحة حبيبها ، وثانيا على تحدى أبيها بهذه الصـورة الهينة اللينة . ومع هـذا فلا نكاد نثق فيها الا قليلا . انها شخصية ساكنة تمام السكون .. تحفزها خادمتها الى الحركة حين تتحرك .

كليانت : شقيق المير ، ولا يضيف جديدا الى الملهاة ، وكل ما يقوم به هو محاولة النصح لأورجون بالاقلاع عن ثقته العمياء فى طرطوف ، وهو فى ذلك لم يزد على فعل كل شخص غيره . انه يخرج من المنصـة فى الفصل الأول دون أن يفعل شيئا تقريبا ، ثم يعود ليغرى طرطوف بأن يطلب من أورجون الصفح عن ولده . ولكنه لا ينجح . ثم نراه مرة أخرى فى الفصل الثالث وهو يشترك فى حوار غير كبير القيمة . وهكذا لا نجده يساعد على نمو الصراع .

مدام برنل : والدة أورجون . ويستخدمها موليير للعرض فى مستهل الرواية ، ثم تعود فى آخرها لتقوم بشىء من التضحية . انها لا تكاد تشترك بشىء ذى قيمة فى الموضوع .

ڤالير : نراه حبيبا لماريان وهو يصر على وجوب ألا تتزوج أحدا غيره. ولو أن ماريان كانت من قوة الشخصية بحيث تجرؤ على الدفاع عن حبهما لكان من المحتمل ألا يحتاج الموضوع الى ڤالير . لهذا كان وجوده ضروريا للمسرحية لكى يتولى هو الدفاع عن حبهما . ومن المواضع الاضافية التى ظهر فيها ڤالير للدلالة على مدى ما فطر عليه أورجون من الثقة العمياء ذلك الموضع الذى راح يظهر فيه لأورجون أنه صديقه الصدوق وهو يعرض عليه مساعدته لانقاذه من الوقوع فى يد البوليس . على أن أورجون فى هذه اللحظة يتبين خطأه من أوله الى آخره ، وتأتى هذه الصداقة فتكون آية على ما أصبح عالما به بالفعل .

دورين : هى هذه الخادمة السليطة الوقحة الصريحة اللبيبة التى هى من ضرورات الملهاة ، لأن بعض الشخصيات كانت تصبح جامدة لا تتحرك لولا وجود دورين . وهى بالرغم من ذكائها شخصية مبتذلة تافهة ، ولعل السبب فى هذا أنها تعمل لحساب غيرها لا لحسابها ، ونحن نحب الشخصيات التى تجاهد من أجل نفسها وبدافع من ذاتها ، وذلك حينما تكون مستكملة أبعادها الثلاثة ومتمشية مع الصراع الصحيح .

تناسق الشخصيات :

أورجون وطرطوف شخصيتان متناسبتان على طرفى نقيض ، فأحدهما ساذج ممن يؤمنون ايمانا أعمى ، والآخر داهية محتال . المير التى ليست ندا لزوجها على الاطلاق تتمكن مع ذاك من خديعة طرطوف . وداميس وڤالير متشابهان من حيث النمط ولا يكادان يستطيعان الوقوف فى وجه الشخصية

المحورية (طرطوف) . ماريان لا لون لها ، فهى كريشة تتقاذفها أخف ريح.
دورين الخادمة تقف فريدة فذة من بين جميع الشخصيات ، ذكية لا تهاب .
وهى أحسن ماتتناسب مع طرطوف . وكم كنا نود أن نراها معه فى صراع
متبادل .
وحدة الأضداد :
هذه هى العروة الوثقى التى تربط بين أطراف الرواية . وموضوعا الحب
اللذان يشغلان ماريان وداميس موضوعان هامان بالنسبة اليهما . ورغبة
العائلة كلها فى ألا يعكر عليها طرطوف صفو حياتها ، تجعل أفرادها جميعا
حضورا فى ميدان المعركة . وكانت المير تستطيع بالطبع ترك زوجها ، ونحن
لا ندرى لماذا لم تفعل ، ولعل السبب فى جهلنا السر فى ذلك هو قلة معلوماتنا
عنها ، وقد يكون الحب أو المال هو سر بقائها . ونحسب أن واحدا من
هذين أو هما معا ، هما السبب .
نقطة الهجوم :
ان الأزمة تقع فى منتصف الفصل الأول حينما يقرر أورجون فسخ خطبة
ابنته ماريان لفالير وتزويجها من طرطوف . والنصف الأول من هذا الفصل
هو مجرد عرض ، ولهذا وجب أن تكون نقطة الهجوم الصحيحة السليمة
هى ما قرره أورجون ، وذلك عندما أمكن أن يكون شىء ما معرضا للخطر .
الصراع :
النصف الأول من الفصل الأول يغشاه السكون ، وبعد هذا تتحرك
الرواية نحو أزمتها ونحو ذروتها ، ونراهما يأتيان أمواجا أمواجا . الا أن
صور الصراع التى تحدث ليست قوية قوة كافية . وذلك لأن معارضة
العائلة لأورجون لم تتجاوز حد الاحتجاج ، وكان الأحرى أن تكون تحديا
مكشوفا .

الانتقـــــال :

الانتقالات فيما يتعلق بأورجون وطرطوف جيـــدة . وفى الفصل الثانى ينتقل طرطوف بمهارة من مظاهر التقوى والورع الى بوح صريح بحبه ورغبته فى المير ، وهو مع ذلك يحاول تغطية شبقه فى ثياب شفافة من العاطفة العلوية المجيدة .

أما أورجون فلا ينفك يتردى فى أعماق بعد أعماق من انخداعه بطرطوف. وفى ثنايا الرواية كلها نرى الانتقال يسير ببراعة ورشاقة فيما عدا مواضع قليلة.

النمـــــو :

طرطوف : يسير من المخاتلة الى الهوان والتحقير

أورجون : يسير من الثقة العمياء الى انقشاع الغشاوة عن عينيه ، أما بقية أفراد الأسرة فلا تنمو شخصياتهم، وهم يبدأون بكراهيتهم لطرطوف ، وينتهون وهم لا يزالون يكرهونه . والنمو الوحيد الذى نلاحظـه هو فى شخصية المير ، الزوجة الشابة .. وهى تسـير من الاستسلام (السلبيـة المطلقة) الى العمـل الحقيقى (الايجابية الفعلية) وذلك بالاحتيـال على طرطوف وايقاعه فى الشرك . لكنها تبقى دون أن تتغير فى عاطفتها . وكم كان بودنا لو أنها تغيرت من حيث قيمتها الأدبية وأهميتها فى نظر زوجها ، أو لو أنها تغيرت من زوجة مطيعة مستسلمة الى زوجة مستقلة .. لكنها لم تفعل .

الأزمـــة :

تحدث حينما تغرى المير أورجون بالاختباء بينما هى تضع خطتها لكشف طرطوف على حقيقته لزوجها المخدوع .

الــذروة :

عندما ينكشف المستور من أمر طرطوف ، فيأمر أورجون وعائلته بترك المنـــزل .

القـــرار :

فى نهاية الرواية ينكشف للملك أمر طرطوف الذى كان يوشك أن يجنى ثمرة انتصاره كاملا ، فيعرف الملك أنه وغد ومجرم قديم سبق أن ارتكب سلسلة من الجرائم فى مدينة ليون وهو ينتحل اسما غير اســمه الحقيقى ؛ فيصدر الأمر بالقبض عليه .

ان المقدمة المنطقية هى : « من حفر جبا لأخيه وقع فيه » واقحام الملك، هنا حيلة ضعيفة لتبرير هذه المقدمة واقامة الدليل على صحتها .

الحـــوار :

حوار الرواية جيد ، ولا سيما المتصـــل منه بطرطوف وأورجون ، فكل ما كانا يقولانه يمكن أن ينسجم مع شخصيتهما .

— ٢ —

أشـــباح
للـكاتب
هنريك ابسن

ملخص الرواية

انشأت مسز آلفنج ملجأ للايتام على أن يكرس باسم زوجها المتوفى . ويصل مستر ماندرز — القس — ليتشاور معهـا فيما اذا كان الأنسب أن يؤمنوا على البناء . انهم اذا نفذوا هذه الفكرة كان معنى تنفيـذها أنهم لا يثقون فى الله ولا يؤمنون به ، واذا لم ينفذوها عرضوا الدار للخطر ، ولا توافق مسز آلفنج على فكرة التأمين .. لكنها تقول انها سوف لا يعوضها شيء عن الدار اذا حدث أن أصاب الملجأ حريق .

وكان أوزوالد بن المسز آلفنج قد عاد من الخـارج لقضـــاء يومين . وأوزوالد هذا شاب فنان تربى بعيدا عن والديه منذ أن كان فى السابعة من عمره . وهو يدين —من التجربة — بنفس الآراء التى استخلصتها أمه من بطون الكتب .. تلك الآراء التى يستبشعها مستر ماندرز ويجد فيها من الخطورة مافيها لأنها أفكار وآراء تعالج الحق فىذاته دونأن تعالج الواجب.

ولمسز آلفنج خادمة تدعى رجينا تولت هى تربيتها . ووالد رجينا رجل كبير سيىء السمعة يدعىأنجستراند ، يريد أنيفتتحفندقا للبحارة ، ويرغب من رجينا أن تعمل معه فيه . لكنها مشغولة بأشياء أخرى أهم مما يدعوها والدها اليه .. ان بينها وبين أوزوالد علائق غراميـة ، وهى لهذا تفكر فى ربط أسبابها بأسبابه .. وهنا يلجأ والد الفتـاة الى القسيس ماندرز لكى

يقنع ابنته بالقيام بواجبها نحو أبيها ، ولكن مسز آلفنج ترفض السماح لرجينا بالذهاب .

ويشعر مستر ماندرز بأن من واجبه أن يخاطب مسز آلفنج فى السلوك الذى تسلكه ، فيذكرها بأنها كانت زوجة غير وفية ، وأنها بعد سنة واحدة من زواجها كانت قد هجرت زوجها ثم لجأت الى هذا القس الذى كانت تربطه بها رابطة حب قديم لكى يضمها اليه ويحميها . والقس يفخر الآن بأنه قد أبى هذا وأنه قد ردها الى زوجها . وهو يعتب عليها ما وقف عليه الآن من أنها توافق ابنها فيما يراه ويعتقده من أن من الممكن أن توجد الحشمة واللياقة خارج نطاق الكنيسة ، أى خارج نطاق الدين . وهنا تبوح له مسز آلفنج بأسرار حياتها الزوجية ، وتكشف له عما كان من حياة زوجها السائبة ، وأن الفضل فيما كان يتمتع به من سمعة حسنة وذكر حميد انما كان مرجعه اليها هى . ثم تذكر له أن زوجها كان مصابا بمرض الزهرى حينما تزوجا ، وأن الزواج لم يزده الا خلاعة وفجورا بمضى الأيام . وزاد الطين بلة اعتداؤه على عرض خادمتهما ـ أم رجينا .. وأن والد رجينا من ثمة هو كابتن آلفنج وليس أنجستراند .. ولا تكاد مسز آلفنج تفرغ من اطلاع القس على هذه الأسرار حتى نسمع أصوات الغرام بين رجينا وبين أوزوالد فى غرفة الطعام المجاورة .. رجينا وأوزوالد .. أشباح والديهما ..

ويخبر أوزوالد والدته بأنه مريض ، وأنه قد ذهب فى باريس الى طبيب كشف له عن حقيقة مرضه ، قائلا : « ان آثام الآباء تظهر آثارها فى الأبناء » ولما كان أوزوالد لا يعرف من أمر أبيه الا أنه رجل فاضل بار نظيف ، وكانت كل معلوماته عنه مستقاة من الخطابات التى كانت تكتبها اليه أمه من أرض الوطن ، فقد انزعج الغلام وظن أن مغامراته فى باريس هى التى جلبت عليه هذا المرض.. ثم يبدى لأمه رغبته فى الزواج من رجينا ليجعل البقية القليلة الباقية

له من حياته بقية سعيدة .

وتعتزم مسز آلفنج أن تبوح لابنها ولرجينا بالسر الذى يجهلانه ، لكن أنباء مؤلمة مفادها أن الملجأ قد اشتعلت فيه النيران تحول بينها وبين ذلك . وبعد أن يصبح الملجأ أثرا بعد عين ، نعلم أن القس هو وأنجستراند كانا يصليان فى دكان النجارة القريب من الملجأ المحترق . ويصر أنجستراند على القول بأن القس قد أسقط قطعة محترقة من شريط المصباح البترولى على جانب من النجارة . وينخلع قلب ماندرز لما قد يصيب مركزه فى المجتمع بسبب هذا الاتهام ، فينتهز أنجستراند هذه الفرصة للصيد فى الماء العكر . انه يعرض أن يتحمل هو مسئولية الحريق اذا ساعده فى أخذ نصيبه مما تبقى من مال الكابتن آلفنج حتى يستطيع انشاء الفندق الذى يحلم به .. ويعده ماندرز بذلك مسرورا راضيا .

وتفضى مسز آلفنج بالسر الهائل الى رجينا التى تثور ثائرتها ، وتعلن سخطها ، وتصرح بأن من حقها أن تتربى وتنشأ بوصفها ابنة كابتن آلفنج. لا كما نشأت هكذا ضائعة ، لكنها تسر كل السرور لكونها لم تتزوج (أخاها) أوزوالد .. لا لكونه أخاها .. ولكن لأنه مريض بهذا المرض .. ثم تقرر هجر هذه الأسرة وأن تلقى بدلوها فى دلاء أنجستراند . ويخلو البيت الآن على أوزوالد ووالدته .. فيفضى اليها بسر رهيب آخر .. انه ليس يشكو من مرض الزهرى فحسب، بل هو يقاسى من مرض فى مخه.. انها مبادىء الجنون .. وهو يعرف أن هذا المرض سوف يقعده عن كل شىء بمضى الزمن .. حتى عن خدمة نفسه .. وهو يدرك أن رجينا لو عرفت هذا لآثرت أن تقتله وتقضى عليه ، ولهذا فهو يرجو أمه أن تتولى هى هذه العملية . انه يرجو والدته أن تتولى هى قتله .. فذلك خير له من انتظار النهاية البشعة .. النهاية الآتية على كل حال .. ولكن بعد طول العذاب .. ولكن

أمه ترفض أن تفعل ولاسيما حينما يستولى عليها الهلع وهو يطلعهـا على أقراص المورفين القتالة التى احتفظ بها لتلك الساعة .. ولكن الفجر لا يكاد ينبثق حتى تنتاب أوزوالد نوبة قاسية أخرى .. تجعله يهذى ويسأل عن ضوء الشمس .. وهنا ترحمه أمه وتدرك أن الموت أيسر له من تلك الحـال .. وتنهض لتبحث عن أقراص المورفين ..

تحليل الرواية

المقدمة :

ما يرتكبه الآباء من آثام يقع اصره على الأبناء

« الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون »

الشخصية المحورية :

ماندرز

الشخصـيات :

مسز آلفنج : شخصية مرسومة رسـما جيدا . ففى وسعنا تتبع حياتها منذ أن كانت ابنة مطيعة قائمـة بواجباتها الى أن أصبحت زوجة شـابة مذعورة ، لا تنفك تنشد القيام بواجبها بالرغم من تعاستها الشـديدة .. ومنذ أن كتبت عليها الظروف ذلك أصبح هدفها الرئيسى فى الحياة هو انقاذ سمعة زوجها حتى لا يضار ابنها . وفى خلال السنين التى غبرت عليها وهى تكابد تلك المأسـاة أخذ عقلها يتطور تطورا عنيفا منـذرا بالثـورة على معتقداتها القديمة التى يسرت لها حالتها الجديدة التخلى عنها بسهولة . انها امرأة قوية مصممة .

مستر ماندرز : ينكشف الستر عن مقـدار ورعه واستمساكه بأهداب الدين حينما يرفض أن يمسه الحق .. لقد كان ضميره يتولى قياده طول حياته ، ولكن حينما تعرضت سمعته للخطر فانه يكون هذا الرجل الذى

يحمل مشعل الصدق .. يسمح لضميره هذا بأن تفسده الحاجة والانثناء تحت ضغط الضرورة .

اوزوالد : شاب ذكى ذو سليقة فنية ، لا يؤمن الا بالحقيقة . لقد عاش حياته بما كان يراه مناسبا ، وكان يحكم عليها على ضوء ماكان يرى ، لا من خلال ما كان يسمع .

رجينا : فتاة قوية خشنة ذكية .

انجستراند : ماهر فى حبك الأكاذيب ، ذو ذكاء فطرى . على أنه لايضمر حقدا ولا يؤذى أحدا .. والواقع أن له سحرا من نوع خاص .

وجميع الشخصيات مستوفية مقوماتها الثلاثة .

تناسق الشخصيات

الشخصيات متناسقة تناسقا بديعا .. فهذه مسز آلفنج ذات العقلية الصافية ،ضد تقوى مستر ماندرز العمياء ..وهذا انجستراند الداهيةالمحتال ضد ماندرز الغرير المصدق لكل ما يسمعه . ثم رجينا بذكائها واستقلالها فى التفكير تقابل ذكاء أنجستراند ولوذعيته .. أما أوزوالد فذكى وذو ارادة حديدية .

وحدة الأضداد

يتحد مستر ماندرز ومسز آلفنج فى فكرة المحافظة على ابقاء سمعة كابتن آلفنج وخلقه نقيين نظيفين ، وعلى الحيلولة دون زواج أوزوالد من رجينا مهما كان الثمن لما بينهما من نصف أخوة

نقطة الهجوم

الفصل الأول مثال فذ لحسن العرض وكشف المستور من خلال الصراع الصاعد المتدرج فى نظام ثابت مستقر جميل

الصراع

مراحل الصراع فى أول الرواية أقل مستوى مما نرى فيما بعد حينما يرتفع الصراع بمقياس متصاعد . وكانت النتيجة الرئيسية تنم عن نفسها مؤقتا فى المشهد بين ماندرز وأنجستراند .. وبعد هذا تنكشف بصورة أقوى فى نهاية الفصل الثانى . ثم تهبط الحرارة فى أول الفصل الثالث ، وان ظل التوتر كما هو ، لكنها لا تلبث أن ترتفع ثانية ، وبكل قوتها حتى يكون القرار .

الانتقال

تتخلل مراحل الصراع انتقالات رائعة ، وذلك من أول الرواية ، تلك الانتقالات التى تنتهى بنا الى تصريح مسز آلفنج عن زوجها وأنه لم يكن يبالى بما يفعل .. وأن رجينا هى ابنته غير الشرعية .. ثم هذا المشهد الانتقالى البديع بين ماندرز وانجستراند ، ثم حينما يفاجئنا أوزوالد وهو يطلب من والدته الزواج من رجينا .. وأخيرا .. ذلك المشهد الذى نفاجأ فيه بكشف سريرة القس ــ رجل الدين ــ حينما نراه يوافق على أن يتحمل انجستراند جريرة حريق الملجأ بتلك الطريقة التى لا شك أنها ثورة على ما رأيناه يستمسك به من مبادئه القديمة . والانتقال فى الفصل الثالث يتصاعد بطريقة منتظمة حتى الذروة نفسها .

النمــو

مسز آلفنج .. نرى حماقتها فى اخفاء طبيعة زوجها الحقيقية طول هذه السنين .

مستر ماندرز : ينمو من الخلق القويم المستقيم الى انقاذ سمعته بمجرد كذبة

أوزوالد : يتطور من حالة عادية طبيعية الى جنون

رجينا : من فتاة قائمة بواجبها تنظر بعين الاعتبار الى مستر آلفنج وأوزوالد الى فتاة تثور عليهما وتهجرهما .

أنجستراند : ينجح فى الحصول على المال اللازم لمشروع فندق البحارة.

الأزمة

قرار أوزوالد الزواج من رجينا (١)

الذروة :

انهيار اوزوالد العقلى (٢)

القرار (الحل) :

بحث مسز آلفنج عن أقراص المورفين

الحوار

جيد وكل كلمة فى الرواية صادرة من صميم الشخصيات

(١ ـ ٢) حصر الأزمة والذروة فى هاتين النقطتين مسالة فيها نظر ، ولا سيما قرار أوزوالد الزواج من رجينا لأنه قرار خارج عن المقدمة المنطقية للمسرحية (آثام الآباء تترك آثارها فى الأبناء) فأى صلة بين قرار أوزوالد وبين هذه الفكرة الأساسية للرواية .. تلك الفكرة التى هى هدف المأساة كما قال المؤلف وهو يشرح معنى المقدمة المنطقية ؟

وفى راينا ان الأزمة تتركز فى ظهور مرض الوالد «الزهرى» فى ابنه أوزوالد ـ وهذا يتفق ومنهاج المؤلف فى وضعه اسس هذا العلم .

والذروة تاتى بعد هذا مباشرة ... وهى اشفاء اوزوالد على الجنون ثم الموت . وهذا ايضا يتفق والقواعد التى وضعها الاستاذ المؤلف .

والحكم فى هذا الخلاف متروك لحضرات القراء (د ـ خ)

مسرحيـــــة

الخلاســـــيين Brass Ankte

فى ثلاثة فصـــــول

للكاتب

دى بوس هيوارد   Du Bose Heyward

ملخص الرواية

الفصل الأول

لارى   Larry   هو أبرز أعيان رفرتون Rivertown المدينةالناشئة فى أقصى جنوب الولايات المتحدة .

عندما يرتفع الستار نرى لارى وزوجته روث   Ruth   وأحد الجيران يتحدثون فى قضية آل چاكســـون ، احدى عائلات البيض الذين تجرى فيهم بعض الدماء الســـوداء . ولارى هو الخصم الأول فى هـــذه القضية ، ومن رأيه أن نقطة واحدة من دم الزنوج تجرى فى دم الانسان تجعله زنجيا وغير لائق لمخالطة البيض .

وروث ــ زوجته ــ فى الســـاعات الأخيرة الآن من حملهـــا ، ولارى يتناقش من أجل هذا فيما اذا كان يصح الذهاب الليلة لحضور مجلس ادارة المدرسة . ولما كان المجلس ينظر فى قضية آل چاكســـون هناك فهو يقرر الذهاب .

ثم نرى لارى ، فيما بعد ، جالسا فى صحبة من أصدقائه وجيرانه ينتظر أن تضع له زوجته مولوده المنتظر .. وقد جلس الجميع يشربون ويتحدثون فى مسألة آل چاكسون ، وقد قر قرارهم ، كما قر قرار الفئة المحترمة من أهل المدينة ، على منابذة هذه الأسرة وطردها من مدينتهم . ولا يقتصر حديثهم على هذا الموضوع بالذات ، بل هم يتنقلون من مسألة الى أخرى حتى مسـألة الخمور نفسها ، ومما يقـوله لارى أنه سـوف يربى ابنته جون June تربية راقية ، ويتيح لها من التعليم ما يجعلها سيدة عظيمة مثل والدتها .. وأخيرا نرى الطبيب وقد جاء ليتحدث الى لارى .. وهنا يخرج المجتمعون ..

ويتحدث اليه الطبيب فيقص عليه حكاية الخلاسيين أو المولدين ، أولئك البيض الذين تجرى فى عروقهم دماء زنجية ، وما سوف يحدث من أسى عن منابذتهم وعزلهم عن المجتمع الأبيض . ويقـول له الطبيب ان معظم البيض الذين يشوب دماءهم بعض الدم الزنجى لا يعرفون أن هذا الدم يتدفق فى عروقهم وكل ما يعلمونه هو أنهم بيض خلص .. وان حدث من حين الى حين أن يلد والدان أبيضان مولودا زنجيا .. وهنـا تكون المفاجأة المحـزنة للزوجين المفجوعين .

ثم يتدرج الطبيب الى القول بأن والدة روث كانت سيدة خلاسية، أى ابنة لوالدين أحدهما أبيض والأخرى سوداء ، أو العكس . وان روث لم تكن تدرى هذا ، وأنها كانت تعتقد دائما أنها من أصل أبيض خالص .. والآن .. ها هى ذى تضع مولودا تجرى فى أصلابه دماء زنجية .

الفصل الثانى

لقد رفض لارى أن يدخل غرفة روث فى أثناء نقاهتها .. وقد انزعجت روث لهذا أيما انزعاج .

ويحاول الطبيب التغلغل فى حالة لارى الغامضة، عارضا عليه فكره ارسال روث ومولودها الى احدى المدن الكبرى ، أو الى جحيم الريف. فلعل هذا يكف ألسنة الناس عن الخوض فى التحدث عنهما ، وتبقى علاقة لارى بزوجته بعد ذلك علاقة خاصة .

وتثور ثائرة لارى ، ويصرح بأنه لايعتزم على الاطلاق الاحتفاظ بالطفل.. ثم لا يلبث أن يتمالك زمام نفسه بعد قليل ، ويقول انه يمكن أن يسافر فى الحال مع زوجته وابنه الى مكان ما .. لكنه لا يخفى جزعه من أن يكون اقدامه على ذلك مثارا لشبهات الناس.. ولايهتم لارى فى هذا كله بقدر اهتمامه بابنته جون ... ان الناس سوف ينظرون اليها نظرتهم الى المولدين ان لم تكن نظرتهم الى الزنوج .. وهنا يستولى اليأس على لارى ويتملكه القنوط..

ويخرج الطبيب وتدخل روث .. ويعزف عنها لارى أول الأمر ، لكنهما لا يلبثان أن يتضاما محزونين مستيئسين .. ثم يشرعان فى التفكير عن مخرج .. وهذا لارى يريد مغادرة المدينة فى هدوء وبلا ضجة وبهذا يستطيعان أن يتركا الطفل فى رعاية أحد المعارف .. حتى اذا مضى وقت كاف عادا ادراجهما ، وأشاعا أن الطفل مرض ثم مات .

ولكن روث لا توافق على هذا .. انها تحب الطفل من صميمها ، ثم هو ما ذنبه ؟ .. انه يحتاج الى أمومتها أضعاف ما يحتاج اليها زوجها لارى .. أو ابنتها جون .

وهنا تقترح جون أن تعود هى الى أهلها .. على أن تبقى عندهم هى ولارى ولا تكاد تنتهى من بسط اقتراحها هذا حتى تدخل لتحزم متاعها استعدادا للسفر .

وهنا يدخل صديقان مخموران من أصدقاء لارى ، فيوشك لارى مما به من ضيق أن يطردهما ، ولو اضطره ذاك الى الاستعانه بمسدسه ، لكنه

يفاجأ بدخول أحد الأعيان المحترفين ومعه أحد الجيران ، وهنا يفيق لارى ويخامره الشك .

ويتحول الحديث مرة أخرى الى قضية آل چاكسون التى اهتمت بها احدى جمعيات الزنوج فى الشمال وأرسلت أحد الباحثين الى الجنوب ليتحرى موضوعها ، اذ كان من المحتمل تقديم القضية الى المحاكم . وهنا يعود الى لارى قنوطه السابق .. فهذا معناه تدخل المحامين والبوليس السرى .. ويكون فى هذا انكشاف الستر عن سره المكنون .

ان لارى يحاول جهده أن يتغاضوا عن هذه القضية وينحوها جانبا . ويدخل مستر جاكسون فيضم رجاءه الى رجاء لارى .. ويحاول لارى التأثير على الجماعة ليأخذوا برأيه ويلفوا لفه كما يقولون .. لكنهم يصرون على الاستمرار فى نضالهم لتخليص مجتمعهم من عناصر الزنوج .

ولكن الشك يساور نفوس القوم لما يرون من حماسة لارى فى تبنيه قضية جاكسون .. وهنا يخرج لارى عن طوره ، ثم يخرج عليهم بطفله الزنجى .. ولا يكادون يعرفون السر الهائل حتى ينظروا اليه شزرا ، ثم ينفضوا عنه فى الحال .

الفصل الثالث

نرى روث وقد لبست ملابس السفر وأخذت توقظ لارى من نوم عميق .. لقد اعتزمت فراق لارى الآن .. وفى وسع لارى أن يطلقها فيما بعد .

ثم يذكر لها لارى ما تفهم منه لاول مرة أمرا لم تكن ألقت بالها اليه .. أمرا بهتها وأثار شجونها ... ذلك أن چون هى أيضا فتاة مولدة .. تجرى فى عروقها دماء الزنوج .

ولا ترضى روث لابنتها أن تمضى موصومة بتلك الوصـــمة فى خضم الحياة ... وهى لهذا تدعو الجيران جميعــا فتخبرهم بأن الطبيب يكذب ، وأنها بيضاء خالصة فى الواقع الا أنها غامرت مغامرة طائشة مع أحد الخدم الزنوج الذى توفى من عهد قريب .

وتثور ثائرة لارى لهذا النبأ ـ المفترى طبعا ـ ثم ينقض عليها فيقتلها ويقتل ابنها .. تماما .. كما كانت تنتظر أن تثمر كذبتها .

الكترا تلبس ثوب الحــداد (١)

العودة الى الوطن ــ الجزء الأول (ثلاثية Trilogy)

من تأليف يوچين أونيل

خلاصة

من حديث يدور بين جماعة من الناس يتفرجون على منــزل آل مانون Mannon فى نيو انجلند نعرف أن آل مانون قوم أغنياء ، وأن والد هذه الاسرة وابنه بعيدان الآن .. لأنهما يحاربان فى الجيش فى تلك الحرب الأهليةالناشبة ، بينما الأم وابنتها موجودتان فى المنزل. ونعلم من هذا الحديث الدائر أيضا أن أهل المدينة يكرهون هذه الأم ــ كرستين ــ بسبب جنسيتها الأجنبية ونعرف أيضا بعض المعلومات عن أهم أفراد الأسرة .. ولاسيما هذا النبأ الغريب .. أعنى زواج ديفد عم عزار مانون من فتاة ممرضة مولدة من أصل فرنسى ودم وطنى .. « بعد أن اتصل بها » .

(١) اختار اونيل هذا الاسم اليونانى لمسرحيته هــذه لتشــابه الموضوعين ، موضــوع هــذه المسرحية ، وموضوع مسرحيةالكترا لسوفوكلس، والأورستية لاسخيــلوس (واورســت ليوريبيدز) والأصل اليونانى يتلخص فى سخط الملكة كلوتمنسـترا على زوجها الملك اجاممنون حينمــا قبل التضحية بابنته الكبــرى افجينيا مما جلب عليه كراهية الأم .. فذهب هو الى الحرب ضد طروادة .. وخلت هى لتدبير المكايد والانتقــام من زوجها ، فاستدعت الد اعدائه وعهدت اليه بالسلطة وعاشرته معاشرة فاجرة فى وجــود ابنتها الكترا ولما انتهت حــرب طروادة وعاد اجاممنون دبرت له زوجته قتلة شنيعة بمعاونةعشيقها ايجستوس، وعلى هذا فكلوتمنسترا تقابلها شخصية كرستين واجاممنون تقابله شخصـــية عزرا والــكترا تقابلها شخصية لافينيا وايجستوس تقــابله شخصية برانت (دــ خ)

ثم تمضى الرواية .. فنعرف أن لاڤينيا تكره أمها بقــدر ما تحب أباها وأخاها .. وأنها صحبت أمها فى رحلة الى نيــويورك حيث اكتشفت علاقة غرامية بين كرستين (الأم) وبين شخص يدعى آدم برانت هذا البحار الذى كان يزور الأم فى المنزل ، وهو يتظاهر بأنه انما يجىء بدافع حبه للاڤينيا ومطارحتها الغــرام . ثم تكشــف لاڤينيا سرا آخــر .. انهــا تكتشــف أن برانت هــذا هــو ابن تلك الممرضــة التى خانهــا ديڤــد يوما .. ثم تزوجها . وهى تحتــال عليــه حينما تتشكك فى ذلك ، ولا تزال به حتى يعترف لهــا به .. ثم لا يلبثان أن يتشــاجرا .. وهنــا تنقلب لاڤينيــا على أمها .. وتهــددها بأنها ان لم تتخــل عن برانت وترع ما يجب عليها بوصفها زوجة وفية نحو زوجها عزرا ، فسوف تخبر أباها بهذه المغامرات والخيانات التى بين الأم وبين برانت ، وبهذا يوضع اسم برانت فى القوائم السوداء فى جميع البواخر ، فلا تقبل أية باخرة أن يشتغل فيها .. وتخضع كرستين وتستسلم .. ولا تخفى عن ابنتها كراهيتها لزوجها ونفورها منه .

وتستدرج كرستين حبيبها برانت الى خطة للتخلص من عزرا .. فهــو الذى يشترى لها السم ، وهى التى تدسه لعزرا للقضاء عليه .

ويعود عزرا من الميدان فتفرح به ابنته وتتولاه بالرعاية والحب ، وتود لو استطاعت فلا تتركه لحظة خوفا عليه من غدر أمهــا .. لكنها ترغم على اخلاء الجو لهما . وهنا يدور الحديث بين الزوج وزوجته .. انه يصارحها بأنه يحبها وأنه يريد أن يبدأ عهدا جديدا من الزوجية النقية والوداد الصافى .. وهى تحاول أن تسكته عن الاسترسال فى هــذا الحديث منكرة وجود ما يوجب مثل هذا القول بينهما أو من جهتها هى على الأقل .

ويكون حديث آخر بينهما فى آخريات الليل ، حينما ينفردان فى غرفتهما .. ان عزرا يشكو من هذا البرود الذى يبدو فى تصرفات زوجته ، وأن كانت

مراعية حقا لواجبات الزوجية ، قائمة نحوه بماتفرضه عليهاهذه الواجبات.. وهى تبدو باردة بالفعل .. بل متجهمة .. والذى يبدو فى تصرفات زوجته والذى يراها يدرك أن شبح برانت يقف بينها وبين زوجها .. ويتألم عزرا.. ويشتد به ألمه حتى ينقلب هذا الألم المبرح فيكون أزمة حادة من أزمات القلب .. وهنا تدس له كرستين السم .. ولا يكاد يشعر بالموت الزعاف يدب فى كيانه حتى ينادى لاڤينيا .. ابنته الحبيبة .. فتسرع اليه .. وتضمه بين ذراعيها .. وعند ذلك ينظر الرجل الى ابنته مرة والى زوجته مرة أخرى .. ثم يصرخ : « المجرمة .. انها لم تعطنى دواء .. بل .. سما .. » ثم يسلم آخر أنفاسه .

وتسأل لاڤينيا أمها التى تضعف وتنهار .. ولا سيما حينما تجد لاڤينيا أقراص السم متناثرة فوق الأرض .. مما يجعل شكوك الابنة حقا لا ريب فيه .. وهنا تصرخ وتنتحب .. طالبة المعونة من روح والدها المتوفى .. والاشارة عليها بما ينبغى عمله .. بينما الستار ينزل .

— ٥ —

عشـــاء فى الثـــامنة
Dinner at Eight

اشترك فى تأليفها :

جورج كوفمان ، ادنا فوبر

Edna Ferber and G. Kaufman

ملخص الرواية

ملسنت جوردان Millicent Jordan امـرأة من نسـاء الطبقة الراقية تولم عشاءفاخرا للوردوليدى كرنكليف من أبرزأعيان الدولة ، وتدعو معهما دكتور ومسز تالبوت ، ثم دان وكيتى پاكارد وكارلوتافانس، ولارى رينولت . والعجيب أنها لاتدعو الى هذه الوليمة ابنتها پولا ، فلماذا ؟

والمسرحية تعالج مآسى كل من هؤلاء الضيوف ومأساة المضيفة، ومأساة ابنتها پولا ، ثم مأساة الموظفين الخصوصيين لآل جوردان . ونكتشف أن أعمال وليفر جوردان أعمال مضطربة غير مستقرة البنيان ، وان دان پاكارد الذى كان ينتظر أن يساعده ويمد اليه يد المعونة ينتوى أن يغشه ويدلس عليه . ونعلم أيضا أن أوليفر مصاب بمرض فى قلبه ، ولهذا فان يعيش طويلا.

وتخدع دان پاكارد بدوره زوجته المنحطة الصغيرة .. وذلك لأنه وان كان يوفر لهـا مناعم الحيـاة ، يهملها وينصرف عنها ، فلا تبالى أن تربط أسبابها بأسباب الدكتور تلبوت .. وفى احدى مشاجراتها مع زوجها لاتبالى أن تبوح له بسر حياتها ، لكنهـا لا تصرح له باسم الشخص الذى تخـونه معه . ولايستطيع دان أن يطلقها لأنها تستطيع عندئذ أن تفضح أسراره كلها وتفشى تصرفاته الملتوية فى دنيا المعاملات وغيرها . ثم تشرع تينا ــ خادمة

كيتى ــ تمتص دماء سيدتها ، فتستولى على المبلغ بعدالمبلغ ، ثمنا لسكوتها، وعدم البوح باسم حبيب العمر .. الدكتور تالبوت .

ثم يسأم هذا الدكتور تالبوت من علاقته بكيتى .. وكيف لا .. وهو رجل زير نساء .. وله علاقاتقذرة بكثيرات غيرها.. بالرغم من حبه لزوجته لوسى تالبوت ، تلك الزوجة الصابرة الغافرة التى تؤثر الصمت عن مخازى زوجها عسى أن يصلحه الله ويؤنبه ضميره ..

وتمتلك كارلوتا ڤانس ــ الممثلة السـابقة الشـهيرة ــ أسهما فى شركة جوردان ، وتعد بألا تبيع هذه الأسهم . على أنها لا تفى بهـذا الوعد ، وتبيع الأسهم لأحد ممثلى باكارد . . وكان رجلا غريرا سهل الانخداع .

ويدعى الى الوليمة لارى رينولت بوصفه أحد بطانة كارلوتا ، وهـو ممثل سينمائى اتضعت به الحال ، لا تزال تربطه بپولا علاقات غرامية ، وان كانت هذه العلاقات سرا مكنونا لا يعلمه والدا پولا ، ولا خطيبها نفسه ، بل لا يكاد أحد يعلم أن بينهما أى معرفة أو سابق صـداقة . وقد كانت عجرفته وولعه بالشراب سببا فى وقوع شجار بينه وبين وكيله ماكس كين Max Kane الذى كان يحاول أن يعهد اليه بأحد الأدوار التمثيلية بالمسرح ويكشف كين القناع عما قد أدت اليه شفقته على لارى رينولت وعطفه عليه مما كان يحاول دائما ستره وغض الطرف عنه : وذاك أن لارى لم يكن من قبل أكثر من مادة لسخرية المخرجين وعبثهم .. وحينما يتحقق لارى من أنه لم يعد شيئا .. لا شهرة ولا مالا .. فانه ينتحر .

أما رتشى ، سواق جوردان ، وجوستاف ، ساقى الشراب ، فكل منهما يرغب فى الزواج من دورا الخادمة التى تفضل جوستاف ، ولكنها تصر على الزواج منه وعدم الوقوف بأمر العلاقة بينهما عند مجرد الحب . ولقد تزوجا بالفعل فى اليوم السابق على الوليمة . وعندما يعلم رتشى بذلك يتحـدى

جوستاف ويتشاجر معه ، ويجرح كل منهما منافسه . وبعد هـذا .. وفى أمسية يوم الوليمة تذكر كارلوتا فالس فى حضور الساقى والخادمة أنها تعرف زوجة جوستاف وأولادهما الثلاثة .

وبينما الشجار ناشب بين الخادمتين اذا (بمزة) الشراب ــ وكانت تتكون من بعض الجمبرى وسرطان البحر ــ (تشيط) على النار وتحترق . وتعلم السيدة ملسنت المضيفة بهذا .. وبما حدث بين الخادمين قبل العشاء مباشرة.

ويسافر المدعوان الرئيسيان لورد وليدى فرانكليف الى فلوريدا ، تاركين مضيفتهما فى شبه حالة هستيرية . وعند ذلك تحاول پولا أن تبوح لأمها بسر حبها للارى رينولت (وهى لا تدرى أنه قد انتحر) وهنا أيضا يستأذن أوليفر فى الانصراف واعفائه من حفلة ما بعد العشاء لأنه يشعر بوعكة .. ولا تحتمل أعصاب السيدة ملسنت فتثور ثورة عنيفة لأنهم يجرؤون على التنغيص عليها بمشاكلهم الخاصة التافهة .. بينما هى لم تدع الا ثمانية .. وثمانية فقط الى وليمتها . ولكى تسد العجز بملء مقاعد المتخلفين فانها تدعو أختها وأخا زوجها .. ولا تكاد تحين الساعة الثامنة حتى يجلس الجميع للعشاء .

— ٦ —

فرحة العبيط
Idiot's Delight

للكاتب روبرت شرود R. Sherwood

ملخص الرواية

تنزل جماعة من الناس فى أحد الفنادق بالمنطقة التى كانت فيما مضى جزءا من النمسا ، وهى الآن تابعة لايطاليا .. ففى تلك الفترة التى كانت فيها نذر الحرب بادية فى الأفق ، بدليل وجود هؤلاء الضباط الايطاليين فى ذلك المكان على الدوام ، وكان من بين النازلين بالفندق الدكتور ولدرسى Waldersee وهو عالم ألمانى كان يتحرق شوقا الى الذهاب الى زيورخ حيث يستطيع مواصلة تجاربه التى كان يجربها أملا فى التوصل الى علاج لمرض السرطان، كما كان من بينهم المستر والمسز تشرى Cherry الانجليزيان ، وكانا يقضيان شهر العسل . وكان منهم أيضا هذا الرجل الفرنسى الاشـــتراكى المتطرف المسيو كلويلرى Quillery والممثل الهزلى هارى ڤان ومعه فرقته من الحسان الجميلات والشقراوات المكونة من ست بنات ، ثم أشيل ويبر أحد متعهدى التموينات والميرة ، ورفيقته فى أسفاره تلك الفتاة ايرين.

ويرى هارى ڤان ايرين فلا يخامره شك فى أنها هى تلك الفتاة التى بات معها مرة فى مدينة أوماها .. لكن ايرين تنفى ذلك .. بينما يندفع مســيو كويلرى فى الفندق صاخبا ساخطا لاعنا الحرب فى صورتها البشــعة كما تمارسها انجلترا وفرنســا وايطاليا — وأى دولة أخرى .. حتى اذا أعلنت

الحرب بين فرنسا وايطاليا ، رأينا المسيو كويلري ينقلب وطنيا فرنسيا شديد الحماسة ساخطا على ايطاليا والايطاليين .. ويقبض عليه من أجل هذا ويقتل رميا بالرصاص . وفى الصباح تصل جوازات السفر ويصبح فى وسع كل الموجودين أن يسافروا ، الا ايرين . ويعد الدكتور عدته للسفر الى ألمانيا وقلبه يفيض حسرة على توقف عمله وتجاربه الانسانية ، كما يأسف أيضا على ما وصلت اليه الدنيا من العداوة والبغضاء .. ويستعد مستر تشرى للعودة الى انجلترا للتطوع فى صفوف الجيش .. أما ويبر فيعود لكى يزداد ثروة من وراء مشروعاته العسكرية التموينية .. لكنه لا يبالى بايرين التى أبدت ضيقها بأعماله التى لا تتفق والروح الانسانية .. وهو لهذا يتركها فى ذلك المكان بعد أن يرتب لها نفقاتها .

ثم يخلو الجو لايرين وهارى فتعترف له أنها هى نفس الفتاة التى كان يعرفها من قديم ــ فتاة أوماها ــ ويكون هارى هو الرجل الوحيد الذى لم يذهب الى الحرب .. لقد مضوا جميعا لمحاربة « الشعب الصغير » على حد تعبير ايرين وقد عاد هارى فلم يجد من كانوا نازلين بالفندق .. وينهض هارى وايرين فيرقصان ويغنيان : « الى الأمام .. أيها الجنود المسيحيون » بينما المعركة ناشبة من حولهم ومن فوق رؤوسهم ومن تحت أرجلهم .

— ٧ —

الحفرة السوداء
Black Pit

من تأليف ألبرت مولتز Albert Maltz

ملخص الرواية

چو كوفارسكى Joe Kovarsky أحد عمال المناجم الذى زج به ظلما الى السجن لاتهامه بالاشتراك فى قتل أحد المدنيين بالديناميت .. ويعود الى بلده ليجد زوجته أيولا تعيش مع أخته مارى وأخى زوجته تونى لاكافتش .. وكان تونى قد أصيب بعاهة فى احدى حوادث المناجم ، وهو ينال من أجل هذا معاشا لا يكاد يكفى لاعالته واعالة أسرته . وشرع چو بالرغم من تسجيل اسمه فى القوائم السوداء للمحكوم عليهم يبحث عن عمل يرتزق منه تحت أسماء مستعارة .. لكن أمره كان ينكشف دائما فيفصل من العمل. ويضطر أخيرا الى العودة الى بلدة أخته ، حيث يمنحه أخو زوجته برسكوت ، مراقب المنجم وظيفة جاسوس على العمال ، فيقبل الوظيفة على بشاعتها مدفوعا الى قبولها بضغط الحاجة، ولاسيما حينما يجد زوجته حاملا.

ويصاب صديق چو المدعو أنتسكى Anetsky فى حادثة اشتعال غاز فى أحد مكاتب العمل بالمنجم ، فيؤمر چو بنشر اشاعة بأن أنتسكى قد أصيب فى غرفة — ممنوع الدخول اليها — غرفة لم يكن له الحق فى اقتحامها أو القرب منها . وحينما يجتمع العمال للنظر فى موضوع أنتسكى تمهيدا للنداء بالاضراب يتقدم اليهم چو بكذبته عن سبب اصابة أنتسكى، وبهذا يؤخر الاضراب .

ثم يقهر بوسكوت چو أيضا على افشاء اسم منظم تلك الحركة مهددا اياه بالفصل ان لم يفعل ثم بالكشف عن وظيفته بوصفه جاسوسا على العمال ، فيضطر الرجل البائس الى الاذعان لما طلب منه .

وتلد زوجة چو .. ويعقد العمال اجتماعا يحاول چو أن يفضه فيتهم علنا بأنه جاسوس لأن العلاقات بينه وبين المراقب العام للمنجم على غاية ما يرام، ولا سيما أن منظم الاضراب قد ضرب ضربا شديدا ثم قتل رميا بالرصاص أول أمس .

ولا يرى تونى — أخو زوجته — الا حلا واحدا لهذا الموقف البائس .. ان چو يجب أن يغادر المنجم فى الحال ليبحث له عن عمل آخر وخطة أخرى فى الحياة . أما زوجته وابنه فيبقيان مع تونى حتى يستقر چو ويجد مرتزقا .. ويذعن چو .. وبينما هو منصرف نسمع ضجيجا وصياحا فى الخارج .. ان العمال يضربون محتجين صاخبين .

— ب —

كيف تجد مشتريا لمسرحيتك

لا يقتصر التأليف المسرحى على فئة مختارة لا يتعداها الى غيرها . وليس فى الدنيا كلها رجل ذكى القلب ، نابض الفؤاد ، لم يشعر مرة فى حياته ، أو مرات بشىء يحفزه الى نظم قصيدة من الشعر ، أو كتابة اقصوصة ، أو قصة أو مسرحية .. والكتابة المسرحية تستهوى آلافا وآلافا كل عام ، وهم جميعا يسلمون بأنها منجم من الذهب لا شك فيه .

وقد كتب دويت دير ويمان المخرج المسرحى المشهور فى أوساط برودواى مقالا اخباريا فى صحيفة النيويورك هرالد تريبيون ـــ عدد الأحد السادس من ابريل سنة ١٩٤١ بعنوان : نصيحة من المخرج الى المؤلف ، جاء فيه : « انالألوف من رجال الأعمال الذين أرهقت أعمالهم أعصابهم ، والألوف من الزوجات اللائى تعبن فى بيوتهن من الطبخ والغسل ومسح البلاط وتربية الاطفال ... ان الألوف من هؤلاء وهؤلاء يقحمون أنفسهم على حرفة التأليف المسرحى المسكينة .. لأنهم لا يجدون حرفة مسكينة غيرها تنفس عن أعصابهم المرهقة ، وتخفف عنهم من برحاء الأعمال ومتاعب البيوت. ولا أحسب أن فى أمريكا مايشغل هؤلاء الألوف والألوف بعد الفرجة على فرق المحترفين من لاعبى البسبول ما يضارع لعبة التأليف المسرحى ، يزجى بها هؤلاء أوقات فراغهم ، سواء كان ذلك داخل المنازل أو خارجها . وأرجوك يا قارئى العزيز ألا تسىء فهم ما أعنى . فلست أقصد مطلقا أن أغض من شأن أحد أو أن أقلل من شأن ما ينفقون فى هذا السبيل من جهود ، بل ان رأيى أن هذه علامة طيبة ، ودليل يبشر بالخير .. وكم حدث بالفعل أن ظهر من بين هؤلاء الذين لا خبرة لهم على الاطلاق بقوانين المسرح وتعقيداته الكريهة

أناس كتبوا أشياء لا بأس بها .

فمسرحية Three Cornered Moon مثلا ، ومسرحية : لغة أخرى: Another Language هما من تأليف سيدتين متزوجتين ، ومسرحية : نهاية المطاف Jurney's End من تأليف سمسار تأمينات متواضع ..
فهذه نماذج من ثمرات ماكتبته تلك العبقريات الديمقراطية من ذوى المواهب المسرحية الفطرية . ان التأليف المسرحى مهنة تغازل هؤلاء . بل تغازل من هم أقل شأنا منهم من أهل الركاكة والتأليف المتهافت ممن لا يجرءون على القرب من خطوطنا الدفاعية الأولى ــ نحن معاشر المخرجين ــ أولئك الذين لا يعرفون كيف يضعون ما يراودهم من أحلام فى كلمات وجمل ، ولاكيف يقسمون هذا كله الى مشاهد .. فحتى هؤلاء يتخذون من التأليف المسرحى طريقا رخيصا خاليا من الأذى والضرر للهرب مما يضيقون به من واقع الحياة وحقيقتها المرة « وهم مع ذلك يصرون على أن يكون لتأليفهم قيمة عظيمة غير محدودة لعلاج عملى لما هم فيه » .

ومما يقوله المستر ويمان ان المخرجين لا ينفكون يتطامون الى روايات جديدة ، وذلك على العكس من تلك الفكرة الخاطئة التى تزعم أن مديرى الفرق لا ينظرون فى روايات الكتاب المجهولين .. ان جميع المديرين وجميع المخرجين فى أشد الحاجة دائما الى الروايات التى يخرجونها ، وثق أن روايتك ستقرأ ولا بد ما دامت مكتوبة فى الاطار المادى المقبول ، وفى صورة الروايات المسرحية المعتادة . والمستر ويمان لا يقصد بكتابتها فى تلك الصورة أن تكون مجلدة تجليدا مزخرفا أنيقا . أو أن تكون الرواية مصحوبة بصور زاهية للشخصيات والملابس والمناظر المسرحية ، أو مشتملة على أوصاف مطولة للشخصيات الروائية ، اذ بديهى أن تكون هذه هى الحالة التى يجب أن تخرج بها روايتك من يديك حين تفرغ من كتابتها

وتتقدم بها الى هؤلاء المديرين أو المخرجين فى غير اسراف ولا مغالاة ، فان لم تستطع أن تضمن لها ذلك الرواء . وتكسبها هذا الرونق ، فاعهد بهـا الى بعض المختزلين المسرحيين ليفعل بها ذلك .

وعلى هذا ، فيجب أن تكون روايتك مكتوبة على ورق آلة الـكتابة الأبيض البسيط المنتظم ، وأن تكون خالية من الأخطاء الكتابية ، وأن تكون الكتابة على وجه واحد فقط ، وأن تكون هوامشها فسيحة واسعة من جميع الجهات ، وألا تقل صفحاتها عن تسعين ، وألا تزيد عن مائة وعشرين بقدر الامكان . وأن تكون أوراقها مشبوكة شبكا بسيطا جيدا وبصورة نظيفة بثلاثة دبابيس يسهل فصلها منها ، وأن تكون محفوظة فى جلدة أنيقة متينة.

ويجب ترك الصفحـة الأولى ممـا يلى الجلدة بيضـاء ، وألا يبين على الصفحة الثانية غير اسم الرواية واسمك ، ولا بأس من أن تثبت أسفل هذه الصفحة من جهة اليمين عبارة حقوق التأليف . وفى الصفحة الثـالثة تذكر الشخصيات بحسب ظهورهم على خشبة المسرح .

ولا تزد وأنت تذكر الشخصيات على اثبات أسمائهم .. فلا تطل فى ذكر شروح مملة تتعلق بمادة الموضوع ، كأن تحصى مرات الزواج والطلاق أو تواريخ الحب والمحبين ، وما الى ذلك كله مما لاداعى له اذ أن هذه الاضافات كلها تدل على أنك لا تزال تلميذا بادئا ، وهى الى هذا تخلق طابعا سلبيا لا يسرك فى نفس أى قارىء يعهد اليه بقراءة الرواية . فلا تزد اذن على ذكر أسماء الشخصيات وأرقامهم .. أما كل ما يدور عنهم ويتعلق بهم فسوف يتكشف ويتضح فى الرواية نفسها .

ثم يلى ذلك مجمل المشاهد ، وأقسام الرواية الى فصول ومشـاهد ، وكلمة قصيرة عن وقت كل مشهد ومكانه — ثم يلى ذلك صفحة بيضـاء (ولا بأس من اثبات العنوان مرة أخرى ، ولـكن لا شىء أكثر من هذا)

وبعد هذا يكتب : الفصل الأول ــ المشهد الأول ؛ ثم تحدث عن المنظر حديثا مقتضبا ، وذلك فى النصف الأيمن من الصفحة . واذكر أسماء الواقفين على المنصة عند ارتفاع الستار . ثم ابدأ الحــوار ، على أن يكون اسم المتكلم فى وسط السطر وكلامه تحته ، لا أن يكون اسم المتــكلم فى أول السطر ثم يلى ذلك كلامه . واقتصد فى توجيهاتك المسرحية بقدر الامكان، ولتكن توجيهات واضحة مقتضبة ، وبعد هــذا تكون مسرحيتك جاهزة ومعدة للارسال .

ومن الطرق غير العملية ارسال نسخ من رواياتك بالبريد الى المخرجين ، كل على حدة ، لا لأن رواياتك لن تقرأ ولكن لأنك لن تعلم متى يهتمون بها .. فأحيانا يستغرق ذلك ثلاثة أسابيع أو ثلاثة أشهر وربما مدة أكثر .. ولهذا فأنت فى حاجة الى وكيل عنك يقوم لك بهذا كله . ولاتنس أن خمسة وتسعين فى المائة من الروايات التى تمثل ، قد بيعت وقدمت للرقابة وأديرت جميع العمليات الخاصة بها على أيدى سماسرة من صنف هذا الوكيل الذى حدثتك عنه . وهو رجل متصــل عادة بالمسارح ويعرف منها ما هو مفتقر الى الروايات أو غير مفتقر ،والنوع الذى يفتقر اليه .وأجره هو عادةعشرة فى المائة من المبالغ التى يحصل عليها المؤلف عن روايته مهما كان شكل هذه المبالغ واذا كان وكيلك عضــوا فى تلك الجماعة المعروفة باسم « الجمعية المتحدة للممثلين والمؤلفين » فيجب أن تزفق نسخة روايتك بعشرة دولارات.. هى رسوم قراءتها ، وأنت بهذا تضمن قراءتها بعناية على يد شخص كفء ذى دراية كبيرة بأحــوال المسارح ، وسيصــلك نقد كامل واف وبعض الاقتراحات التى تيسر بيعها لأحد المسارح .

فاذا رأى وكيلك بعد هذا كله أن الفرص مهيأة لروايتك دعاك لامضاء عقد ينص على أنه سيظل وكيلك الوحيد لعدة سنوات . أما اذا كان الأمر

غير ذلك ، ولم يشأ أن يأخذ ، وصلك النقد الكامل ، ومعه بيان بالأسباب التى يعتذر من أجلها عن أخذها . واذا شعر أن المستقبل قد ينطوى لك على بعض الاحتمالات، فقد يتنازل عن أخذ أى رسوم عما يقرؤه لك من روايات.

واذا كان وكيلك قد تسلم روايتك ووجد لها مخرجا ، فيجب أن تدرج اسمك فى نقابة المؤلفين المسرحيين (١) . وهذه النقابة فرع من رابطة المؤلفين الأمريكيين (٢) التى تؤدى خدمات حقيقية للكتاب المسرحيين ، وهى تتقاضى رسوما سنوية مقدارها عشرة دولارات . ومن خدماتها ضمان الاستشارات القانونية والحماية المجانية ضد اهمال مديرى الفرق والمخرجين. والنقابة منشأة ناجحة لا تتعامل الا مع أعضائها فقط، وكل مخرج مضطر الى اجابة طلباتها. وعقد النقابة ينص على ما يأتى: — فى ابتداء التعاقد يجب أن يتسلم المؤلف مائة دولار كل شهر حتى يتم اخراج الرواية ، فاذا مضت ستة أشهر ولم يتم اخراجها، يتسلم المؤلف مائة وخمسين دولارا كل شهر ، فاذا مضت سنة ولم يتم اخراج الرواية أصبح العقد لاغيا وغير سارى المفعول ، وأصبح المال الذى تسلمه المؤلف من حقه . فاذا مثلت الرواية لا يمكن أن يقبل المؤلف بعد الحفلة الأولى أقل من خمسة فى المائة من الخمسة الآلاف الدولار الأولى من اجمالى ايراد الشباك، ثم سبعة ونصف دولار فى المائة من الألفين التاليين ، ثم عشرة فى المائة من الايراد بعد ذلك .. ويبلغ متوسط ما يتسلمه المؤلف أسبوعيا حوالى خمسمائة دولار وكثيرا ما يرتفع نصيبه فى الأسبوع ، اذا صادفه التوفيق ، الى ألف وخمسمائة دولار .

فهلم .. وكتب الله لك التوفيق

---

(1) The Dramatic Guild.
(2) The Authers' League of America.

ـ حـ ـ

مسرحيات أتت بايراد ضخم

(نقلا عن Index Billboard Variety Yearbook لبير تزمانتل)

أنصبة المؤلفين ذات فئات تصاعدية كما قدمنا . فالخمسة الآلاف الدولار الأولى يقبض المؤلف منها ٥ ٪ والألفان التاليان ٧ر٥٪ وبعد هذا فصاعدا ١٠٪ ولما لم تكن الايرادات تسجل أسبوعيا فقد اضطررنا الى : اما اختيار الحد الأعلى للايراد ، واما اختيار الحدالأدنى وقد اثرنااختيار الحد الأدنى. وربما كان اجمالى الايراد أعلى قليلا أو أدنى قليلا ــ ولم نذكر هنا أى ايرادات أخرى .. كايرادات الاذاعة أو الحفلات المبيعة أو تحويل المسرحية الى سينما الخ ..

اسم الرواية	عدد الحفلات	الايراد الاجمالى بالدولار
الحياة مع ابى	٢٧١٨	٨ر٨٥٠ر٢٢١
طريق التبغ	٣٢٠٠	٤ر٥٠٠ر٠٠٠
وردة ابيى الأيرلندية	٢٥٣٢	٣ر٥٠٠ر٠٠٠
ايها البحار خذ حذرك	٥٠٠	٥٦٢ر٠٠٠
مظهر شخصى	٥٠١	١ر٥٠٠ر٠٠٠
ساعة الأطفال	٦٩١	٧٠٠ر٠٠٠
ادفنوا الموتى	٩٧	٦٠ر٠٠٠
فكتوريا رجينا	٥١٧	١ر٥٠٠ر٠٠٠
الكبرياء والهوى	٢١٩	٣٠٠ر٠٠٠
القمر فوق شارع النوت	٣٠٠	١٣٠ر٠٠٠
فرحة العبيط	٢٩٩	٧٥٠ر٠٠٠
الفتى يقابل الفتاة	٦٦٩	١ر٦٠٠ر٠٠٠
الطريق المسدود	٦٨٧	١ر٥٠٠ر٠٠٠
ثلاثة رجال على جواد	٨٣٥	١ر١٢٥ر٠٠٠
نوفارتش	٣٥٦	٥٠٠ر٠٠٠
الأخ رات	٥٧٧	١ر٢٠٠ر٠٠٠
النساء	٦٥٤	١ر٦٣٠ر٠٠٠
نعم يا ابنتى الحبيبة	٤٠٤	٧٠٠ر٠٠٠
اوقات طيبة	٣٧٠	٥٠٠ر٠٠٠
الخدمة الطبية (حيلة المخرج)	٥٠٠	٨٧٥ر٠٠٠
شراء لويزيانا	٦٥١	١ر٦٨٦ر٠٠٠
لا يمكن أن تاخذها معك	٨٣٧	١ر٣٠٠ر٠٠٠
المروج الخضر	٦٤٠	١ر٦٢٥ر٠٠٠
مخز اشد الخزى	٥٥٧	٩٧٥ر٠٠٠

ثبت المصطلحات

. A .

Academic	اكاديمى ـ مختص ببحوث عميقة ـ
	عميق البحث ـ افلاطونى
Academy (E) Académie (F)	مجمع علمى ـ ندوة علماء
Accompanists	البطانة ـ «المذهبجية» ـ بطانة المغنى
Acoustics	السمعيات ـ العلوم الصوتية
Act	فصل ـ يمثل
Acting	التمثيـــل
Acting area	المساحة المخصصة للتمثيـل
Action	الفعل (فوق خشبة المسرح) ـ الحركةـ
	الموضـــوع
Actor	ممثـــل
Actress	ممثلـــة

Types of Actors :

Amateur	ممثل هاو
Boy-actors	ممثلو ادوار الصبيان
Child actors	ممثلو ادوار الطفولة
Girl actors	ممثلو أدوار البنات
Women actresses	ممثلات أدوار النساء
Professionals	الممثلون المحترفون
Character actors	ممثلو أدوار الطرز (التيبات)
Extra actors	الممثلون الاضافيون (الكومبارس)
Heavy actors (villains)	ممثلو أدوار الشر
Juvenile actors	ممثلو أدوار الفتيان
Lead actors (actresses)	ممثلو وممثلات أدوار البطولات
Stars	النجـــوم
Super	ممثل أعلى (ممثلة عليا)
Super numerary	ممثل اضافي (كومبارس)
Walk-on	ممثل (كمالة عدد) لا يتكلم الا قليلا

Ad-li—	يرتجل ـ يكمـل من عنـده اذا نسي (يكفلت)
Adaptability	الموافقة ـ التكيف ـ التهيؤ ـ الملاءمة
Adaptation	التوفيق ـ التكييف ـ التهيىء
	اقتباس ـ تحوير عملية يكيف
	الممثل بهـا بين نفســه وبين المواقف
	التمثيلية

Adapter	القائم بما سبق كله « موضب » . مكيف . موفق)
Adjusting (Adjustment)	ينظم . يرتب . يضبط . يسوى يحكم ضبط . احكام . تقويم . الخ .
Ad infinitum	لا يقف عند حصر
Alto	اعلى طبقات غناء الذكور ــ المجلجل
Amatory verse	شعر الغـزل
Amatorial poetry	شعر الغـزل
Antagonist	خصم البطل فى الرواية
Antithesis	نقيض الدعوى
Appeal = attractiveness	جاذبيـــة
Appealing = arousing admir ation or sympathy	جذابة ــ تملك على الانسان اعجابه ومشاعره
Appointments (stage)	الأثاث والرياش المسرحى
Aria	فاصـل موسيقى
Artificial	سطحى . تافه
Artificiality	سطحيـــة
Attack	الهجوم . يهاجم
Point of attack	نقطة الهجـوم
Counter attack	الهجوم المضاد
At liberty	(ممثل) خالى شغل
Atmosphere	الجو العام للرواية فوق المنصة
(Mood)	الجو النفسى ــ المزاج النفسى
Audience	الجمهور . النظارة
Auditerium	قاعة المتفرجين
Audition (hearing)	حفلة تجريبية أمام قضاة (وتكون مسرحية أو غنائية أوموسيقية او راقصـة
Auleum	ستار يهبط ويرتفع ولاينفتح من الجانبين
Authority	حجة فى موضوعه (ثقة)
Average reader	القارىء المتوسط (القراء الوسط)

. B .

Baby-spot	دائرة ضوئية صغيرة
Backdrop (holding up)	ممثلات اضافيات من بنات المدارس يقفن خلفا ولا يقلن شيئا
Background	خلفية . ظهارة . اساس . منظر خلفى
Baconian Theory	النظرية الباكونية (نسبة الى بيكون) وهى التى يزعم أصحابها بأن بيكون هو الذى وضع تمثيليات شيكسبير
Balcony	شرفة (بلكون)
Elizabethan Balcony	شرفة مطلة على احد جانبى المنصة فى عصر اليزابيث (مخصصة لبعض المتفرجين أوالممثلين اوللفرقةالموسيقية)
Bald-headed row	الصف الأول من مقاعد « الصالة » (وكان يخصص فيما مضى للطاعنين فى السن او الأغنياء الموسرين)
Ballerina	الراقصة الأولى فى الباليه
Ballet	الرقص المسرحى الموسيقى (الباليه)
Balletomane	الرقص المسرحى الموسيقى الحماسى
Balloon	يلقى متحمسا بصوت مدو
Ballroom theatre	مسرح للباليه
Ballyhoo	تعبير دارج أمريكى للمبالغة فى الاعلان عن الرواية لاجتذاب المتفرجين (ويرادفه عندنا ـ التطبيب !) وخصوصا فى الاعلان والسينما
Bands	فرق الممثلين الجوالة فى الريف
Bard-of-Avon	شاعر آفون (من القاب شيكسبير)
Bare stage	منصة بلا مناظر ولا اشعة
Barker (shouter = clamorer)	«المطيباتى» فى المسرح
Barnstorms	حفلات الأجران (اشبه بحفلات الموالد عندنا بعد ضم القمح)
Beam	الساتر الضوئى فى مقدمة المسرح لحماية ابصار المتفرجين
Benefit performance	حفلة يعطى ايرادها للممثل الأول او الممثلة الأولى ـ وكانو يفضلون ايراد الليلة الثالثة فى القرن ١٧
Bet	يراهن
You bet !	أؤكد لك ـ اراهنك (تراعن!)
Billing	قائمة بأسماء المؤلف والمخرج والمدير والممثلين والممثلات الخ . (مرتبة ابجديا)

Bit-part — دور صغير جدا (من سطر او سطرين)
Black face — قناع اسود (يلبسه البيض لتمثيل ادوار الزنوج)
Blackout — الوقوف بالمشهد عند نقطة مشوقة
Black-wax — شمع أسود لاخفاء اسنان الممثلين
Blank verse — شعر مرسل (بلا قافية)
Blizzard head — شقراء حسناء تصلح للتلفزيون لينصب على راسها بهر من الضوء
Blow the show — هرب المتعهد أو المخرج أو الممثل ... الخ من الحفلة وعدم قيامهم بتعهداتهم
Blow up — تخونه ذاكرته — ينسى النص — ينسى
B.O. (Box Office) — اختصار مسرحى لشباك التذاكر
Board — ١ — صوان التذاكر ٢ — الهيئة الادارية والفنية للمسرح
The Boards — المنصة — خشبة المسرح
(to go on the boards) — ينتظم فى سلك الممثلين
(to walk the boards) — ظهور الممثلين وحركتهم فوق المنصة
The Book — نسخة الرواية (وهو اصطلاح امريكى)
Booking the play — استئجار حفلة من الرواية لعرضها على مسرح آخر
Booking an actor — السماح لممثل للعمل فى فرقة اخرى (ان لم يكن مشتركا فى الرواية المعروضة)
Border — ستارة — صف من الأنوار الأمامية فى المنصة
Border light — عدد من عاكسات الضوء الفردية لاضاءة المنصة من اعلى ولمزج الأضواء المطلوبة
Box-office — بيان لحسابات المسرح أو الشباك
Box-set — منظر من ثلاثة جدران (الجدار الرابع مرفوع طبعا للمتفرجين)
Brass = brasso — الغناء أو المغنى بصوت واطىء
Brace-cleat — نظام يربط المنظر بموجبه فى سياج المنصة
Brace-jack — زاوية قائمة لربط أجزاء المنظر
Break-up — يربك « يلخبط » (الممثل حينما يمزح مع ممثل آخر فينسيه كلامه)
Breakaway scenery — منظر يتغير تلقائيا (بتغيير الاضاءة أو بحيل اخرى دون انزال الستار)
Breaking — انتهاء العرض
Bridge — جسر «كوبرى» الاضاءة أعلى المنصة

Brief	الدخول مجانا الى المسرح
Broadcast	يذيــــع
Broadcasting	الاذاعــــة
Radio-broadcasting	الاذاعة بالراديو
Broadside	لوحة الاعلان عن الرواية
Brushoff	(يتخلص من) وهو اصطلاح مسرحى
Buffoonery, The rollicking	الشعبذة الزائطة
Build	توجيه المسرحية نحو الذروة
Burlesque = Burleycue	هزلية ماجنة أو عرض موســيقى مرح
Burlesque Queen	فنانة هزلية تخلع ملابسها بالتدريج في اثناء التمثيل أو الرقص
Burletta	المشاهد الاستعراضية المرحة
Burnt cork	فلين محروق لتسويد الوجه
Business Administration	ادارة الاعمال المسرحية
Buskin	المأساة اليونانية (اصطلاح يونانى قديم)

. C .

Cackle (Sl. E.)	حوار (دارجة انجليزية)
Call	لوحة اعلانات فيها توجيهات للممثلين
Call board	لوحة اعلانات فيها توجيهات للممثلين فى الرواية المعروضة
Call-boy	مناد ـ منبه الممثلين الى اقتراب دخولهم
	ستارة من الخيش
Canvas & sword plays Cloak & sword plays (swash-buckling plays)	الروايات كثيرة الضرب والطعن والمبارزة
Carriage trade	زبائن المسرح الأثرياء (تعبير فى بعض جهات أمريكا)
Cars of Thespis	عربات تسبس (فى اليونان) ويستعملها المسرح الشعبى اليوم
Cast	هيئة الممثلين فى الرواية (الشخصيات المسرحية)
Cast	يوزع الأدوار
Cacters	مشايات بعجل مثبتة بأسفل المناظر لتحريكها حيث تطلب
Casting agent (a go between)	سمسار (بين الممثلين والمخرجين فى المسرح والسينما)
Castrum (castle)	منظر على شكل قلعة
Ceiling	ستارة سقف (للايهام بوجود سقف حقيقى)
Cencor	الرقيب
Cencorship	الرقابة
Central figure (protagonist)	البطل الأول فى الرواية
Character actors	ممثلو الطرز ـ (التيبات)
A well rounded character	شخصية مرسومة جيدا
Characterization	رسم الشخصيات
Chew the scenery	يهذى ـ (يهلوس خصوصا اذا نسى النص)
Chorea	رقصة ـ فرقة راقصات
Choreography	علم الرقص

Choregus	ممول الاخراج فى المسرح اليونانى (الخوريجس)
Choregus	ممثل دور ملك سماوى
Choric = choreal	انشـــــادى
Chorister	منشــد
Chorus	فرقة المنشدين (الخورس)
Chorus-boy	احد المنشدين
Chorus-girl	احدى المنشدات
Chronicle play	مسرحية تاريخية ــ اخبارية (حماسية وطنية)
Chum (word play)	تورية ــ تلاعب بالالفاظ
Circus	« سيرك » ــ ملهى تعرض فيه العـــاب حيوانية
Civic theatre	مسرح فنى لا يهتم بالناحية التجارية
Clamus	عبارة مسرحية فضـــفاضة (المسرح اليونانى)
Clap-trap	يستدر اعجاب المتفـــرجين بوسائل رخيصة
Clapper	آلة مسرحية لعمـــل (هيصة) حينما يصفق المتفرجون لمضاعفة طابع الاعجاب بالرواية وبالتمثيل (مهيصة !)
Clean house	حفلة تمثيلية مبيعة
Click	نجاح كامل للرواية فنيا وماليا
Climax	ذروة
the precise moment of...	اللحظة الحاسمة فى الذروة
Clippings	نقدات ــ مراجعات
Closet drama	مسرحية تقرأ ولا تمثـــــل (للمتعة الأدبية)
Closing notice	اعلان للممثلين عن آخر رواية ستمثل
Clown	بهلول (بهلوان . مشعوذ . مضحك)
Clown-white	دهان أبيض لأوجه المضحكين
Cognoscente	(كوينوشانتى ــ أدعياء العلم والفن)
Cold cream	« كريمة » لاعداد المكياج
Colour wheel	عجلة الالوان الضوئية (ذات ألواح متعددة الألوان مصـــــنوعة من الجلاتينة وتدار لاعطـــاء الألوان المطلوبة)
Comedian	ممثل متخصص فى الأدوار المضـــحكة

Eccentic comedian	مضحك بوسائل آلية
(Comedy & Comic)	لمعرفة انواع الملهاة وعناصر الضحك نرجو الرجوع الى كتاب علم المسرحية (ترجمتنا)
A fine comedy	ملهاة غير مبتذلة
Comica accesa	فتاة صغيرة ممشوقة فى الملهاة المرتجلة
Comico accesa	فتى صغير معشوق فى الملهاة المرتجلة
Comicer	المضحك الرئيسى (الكوميديان) فى الفرقة الكوميدية
The straight man)	وعكسه الممثل الجد
Commedia dell' arte	الملهاة المرتجلة
Commentator = jester = harlegguin = master of revels = master of ceremonies	المهرج الذى يعلق على الحوادث للاضحاك
Commercial theatre	المسرح التجارى (يهتم بالربح قبل الفن)
Company	(انظر Stock)
Comparative method	الطريقة المقارنة التحليلية
Complimentary (gratis)	الدخول بالمجان

وهى أشيع اصطلاحات الدخول المجانى ومثلها Courtesies و Passes : الخ .

Concertatore	مخرج الملهاة المرتجلة
Concote	يطبخ . يلفق (ولا سيما حينما ينسى النص)
Conflict	الصراع
Static conflict	صراع ساكن (بطىء جدا)
Jumping conflict	صراع واثب (يحدث فى غير تدرج)
Rising conflict	صراع صاعد (متدرج قوى مستمر)
Overshadowing conflict	الصراع الذى يشعرنا بوشك نشوبه
Conversation piece	مسرحية كثيرة الكلام قليلة الفعل
Copyright	حقوق : التأليف . التمثيل . الاذاعة . الخ ..
Corker	متلف الرواية (اصطلاح انجليزى على الممثل الذى يتسبب فى اتلافها)
Coryphee	راقص باليه
Costumes	الملابس والأزياء المسرحية
Costumers	(بائعوها وصانعوها)
Counter plot (sub-plot)	عقدة ثانوية الى جانب العقدة الأصلية

Counterpoint	التلحين المركب
Country theatre	المسرح الريفى
Coup de théâtre (A theatrical hit)	رواية ناجحة جدا فنيا واداريا وكذلك الحيلة المسرحية المثيرة ذات المظهر الخلاب
Cradle	اطار لتركيب الأضواء الأرضية
Crash the gate	ينجح فى الدخول مجانا (!)
Crepe-hair	شعر صناعى من الصوف للبروكات
Crescendo	التطور الموسيقى نحو القمة
Crisis (dramatic)	الأزمة فى المسرحية
Critic (dramatic)	ناقد مسرحى
Criticism (dramatic)	النقد المسرحى
Second-string critic	ناقد غير فنى (فالصو !)
Second-rate critic	ناقد غير فنى (دمى ـ زائف)
Cue	تلميحة (الممثل لزميله ليبدأ بعد أن يوشك هو على الفراغ من الكلام)
To clip the cues	الممثل يتلف التلميحات على زميله عامدا
Curtain	ستار
Emphatic curtain	انزال الستار عند موقف مؤثر أو كلمة مؤثرة (وقد أصبح ذلك اقرب الى الافتعال) انزال الستار بطريقة طبيعية
Curtain calls	بروز الممثلين للتحية بعد نزول الستار
Cut-rate admission	الدخول بثمن مخفض
Cyc = cyclorama	ستار خلفى عليه منظر مرسوم

Dance	رقص ــ يرقص
Types of dancing :	
Tap-dance	رقص توقيعى بالقدم
Rhythmic dance	رقص ايقاعى
Acrobatic dance	رقص بهلوانى (اكروباتى)
Erotic dance	رقص غزلى (غرامى)
Ballroom dancing	رقص زوجى (مشترك)
Chorus dancing	رقص انشادى (فرقة من خمسين منشدة)
Ballet	الباليه (وهو التعبير بالحركات الجسمانية)
Clog dance	رقص توقيعى بأحذية خشبية
Dance drama	المسرحية الروسية الراقصة
Dance interludes	فواصل مسرحية راقصة
Dead stick	الممثل الذى يتلف المشهد بسوء تمثيله (اصطلاح انجليزى)
Dead wood	التذاكر غير المبيعة بعد انتهاء الحفلة
Debut	أول مرة يقف فيها الممثل على المنصة فى حياته
Decide	يقرر
Decision	قرار ، حل (الموقف او الرواية)
Preparatory decision	قرار تحضيرى
Immediate decision	قرار فورى
Declaim	يلقى القاء حماسيا
Declamation	الالقاء الحماسى
Demacration (Line of)	الخط الفاصل
Denouement	حل عقدة الرواية (القرار ــ الحل)
Deus ex machina	الاله من الآلهة (العامل الالهى) (فى مسرحيات يوريبيدز)
Dialect part	دور نمطى (يتكلم فيه الممثل بلهجة اقليمية أو أجنبية)
Dialectic	ديالكتيكى ــ جدلى ــ كلامى ــ توضيح معانى الكلام

(فى مصطلحات مجمع اللغة : ضرب من الحوار والمناقشة والاستدلال لا يلتزم اساسا يقينيا ــ وعند كانت قسم من اقسام نقد العقل)

Dialectic principles	مبادىء جدلية
Dialogue	المقولة (الحوار)
Dicky bird	ممثل ومغن فى وقت واحد (اصطلاح انجليزى)
Diction	النص . الاسلوب . التعبير . المنطوق
Diggers	تجار التذاكر فى الســـــوق السوداء (اصطلاح امريكى)
Dilemma	ورطة . اختيار بين امرين احلاهما مر
Dimension	بعد
(The three dimensions of a character)	(الأبعاد الثلاثة للشخصية الروائيةعند لاجوس اجرى)
Dimmers	مظلمات الضوء
Diogenic	سخرى . تهكمى
Direct	يدير . يخرج
Direction	الادارة ــ الاخراج
Director	مدير . مخرج
Diseuse	متكلمة . مذيعة . ملقية مسرحية (مناوجست)
Dithyramb	(فى اليونان ــ الدثرام) اغنيةلباخوس ــ تسبيحة باسم دونيزوس
Diva	رئيسة المغنيات فى الكورس
Diversions	تسليات ــ ملاه ــ الوان للهو والتسلية
Do a bordy	يسقط ميتا فوق المنصة (تمثيلا) وهو تعبير دارج
Double	الممثل الذى يمثل نفس الدور مع ممثل آخر
Doublage	الدبلجة (عمل نسخة ناطقة بلغـــة اخرى الفيلم الناطق) (ترجمة ناطقة)
The double clock system	نظام اطالة زمن الرواية
Doubling in brass	تمثيل دورين فى رواية واحدة
Folk drama	مسرحية الأساطير الشعبية
Downstage	الجزء السفلى من المنصة من ناحيـــة الجمهور
Drama	مسرحية
Dramatic + al	مسرحى ــ مؤثر
Dramatisation	التحويل الى مسرحية ــ المسرحة
Dramatis personae	الشخصيات المسرحية

Dramatist	الكاتب المسرحى
Dramaturgy	اصول الكتابة المسرحية
Dramaturge = Dramaturgist	كاتب مسرحى
(Drama, Dramatos — draein = to do)	(عن اللاتينية واليونانية)
(Dramatourgia = Dramatourgos =playright)	(عن اليونانية)
(Drama & Ergon = a work)	
Drop-scene	ستار عليه منظر
Dumping seats	بيع التـذاكر بأقل من ثمنهـا قبل رفع الستار (وذلك بوساطة منـدوبين يرسلهم المسرح بعيدا عن الشباك !)
Dumb show	جزء تمثيلى صـامت على نغمـات الموسيقى (أشبه بالبانتوميم)

Editio princeps	الطبعة الأولى من كتاب او رواية
Editorial	المقالة الافتتاحية ـ أو الرئيسية
Elocution	القاء بطريقة مسرحية
Emploi = (line of business = department)	خط الأدوار التى يصلح لها الممثل ـ الصلاحية الدورية
Entrance	دخول الممثل الى المنصة
Entr'acte (intermission)	استراحة
Entremés	فصول مضحكة تعرض بين الفصول الأصلية
Environment	البيئـة
Epigramic — al verse	شعر الأمثال
Epilogue	خطبة ختامية يلقيها ممثل فى آخر الرواية (قديما)
Episode	قصة استطرادية ـ حادثة قصصية
Escapist	اى لون من الأدب لا يمت الى المجتمع بصلة (ولذا يكون عاطفيا خياليا)
Espouse	يتعصب له . يستحسن
Espousal	تعصب . استحسان
Exit	خروج الممثل من المنصة
Exodos	آخر نشيد فى المسرحية اليونانية ويدور حول العبرة من الرواية
Experimentation	التجريب
Expose	يعرض . يكشف . يشرح
Expose himself	يكشف عن دخيلة نفسه
Exposition	الكشف عن مستور الأشياء ـ العرض المسرحى
Expressionism	المذهب التعبيرى

(تجد جميع المذاهب المسرحية فى ترجمتنا لكتاب علم المسرحية)

Extempore acting	تمثيل ارتجالى بدون تحضير (على البديهة)
Exteriors	ستائر مصورة تمثل الواجهات والاعمدة الخ ..
Extra (walk-on)	ممثل اضافى (كومبارس)
Extravaganza	قطعة أدبية مبرقشة مسرحية هزلية موسيقية كثيرة الزخرف والمبالغة
Eye shadow	الوان شحمية لمكياج العيون

. F .

Fabula Atellana — طراز خشن من المسرحيات الرومانية تصف الحيـــــاة فى المدن والقـــرى الصغيرة وصفا فكاهيا

Fabula Palliata

١ ــ الطرز الشعبية فى ملاهى بلوتس وتيرانس الرومانيين (اقتباساعن الملهاة اليونانية الحديثة) ٢ ــ الشخصيـــة المسرحية الطاعنة فى السن سريعـــة الغضب ٣ ــ الجنـــــود المتفاخرون بشـــجاعتهم وهم لا شىء ٤ ــ الذين يحبون أن يحمدوا بما لم يفعـــــلوا ٥ ــ العبيد المضحكون ٦ ــ المتعالون

Fabula Tabernaria — مسرحية رومانية تتناول سلوك اهل المدن

Fabula togata — مسرحية رومانية سلوكية

Fake = ad lip. — الممثل يكمل من عنده اذا نسى النص (يكافت)

Familien-Katastrophe — التمثيليات التى تتناول حياة الأسر

(شاع هــذا الاسم بشـــيوع المذهب الطبيعى فى المسرح الالمانى بعد ســـنة ١٨٥٠)

Fantastic — خيالى . اسطورى

Fantasy — مسرحية خيالية اسطورية

Fantoccini — قره جوز

Farce — مهزلة (مسرحية هزلية لا ترمى لغير الضحك)

Farce-comedy — ملهاة تغلب عليها صبغة الهزل

Fas et nefas — الحق والباطل

Fat — ١ ــ خطبة اخبارية جيدة ٢ ــ أسطر سهلة يقولها الممثل بطلاقة

Hokum — ٣ ــ كلام فارغ

Fat part — دور رئيسى فى الرواية

Feast of Fools — عيـــد الحمقى (لون من الحفـــلات

المسرحية اخترعه اليونانيون فى القرن العاشر فى القسطنطينية لانقاذ الشعب من العادات الوثنية المسرحية ، ثم فشا فى فرنسا وانجلترا بعد ذلك)

Feast of the Boy-Bishop — عيد الشماس

(لون من المسرحية الدينيـــــة عرفتـــه انجلترا فى القرن الثالث عشر)

Featured actor — ممثل يلى فى المرتبة بعد المثل الأول (وذلك فى الاعلانات)

Feed (prompt)	يلقن
Feeder	ممثل يمهد بكلامه لنكتة يقولهـــا المضحك الأول ــ مغذ
Feign	يتظاهر ب
Feyntes (secrets)	آلات لاحداث المؤثرات المسرحية
Figurantes	راقصات الباليه
Finale	آخر نمرة فى العرض الموسيقى
Fireproof Curtain	الستار الذى ينزل امام الستار العادى قبل بدء التمثيل بخمس دقائق (وقد بطل العمل بهذا تقريبا)
Fit-ups	الفرق المسرحية الجوالة التى تحمــل أمتعتها اينما ذهبت
Fizzer	الحفلة الناجحة جـــدا (اصطلاح انجليزى)
Flag (Curtain)	الســتار
Flat	منظر مرسوم على ستار او الواح
Flies	الفضاء الموجود فوق المنصة كلها
Floating Stage	نوع من المنصة المتحــركة التى تيسر للمخرج اعداد اربعة مشاهد او خمسة متلاحقة
Floating Theatre	مسرح عائم (فى سفينة)
Flood-lighting	فيض من الضوء
Flop	اخراج مسرحى ساقط
Fluff	يغمغم بكلمات غير مفهـــومة (مكان الكلمات التى نسيها !)
Folio	المجلد الأول الذى طبع من مسرحيات شيكسبير
Follow	تتبع الممثل بمسقط النور حيثما ذهب على المنصة
Follow-spot	مسقط الضوء يتتبع الممثل حيثماذهب
Foot lights	الأضواء الأرضية فى مقدمة المنصة من الداخل
Foundation	الأساس (أعداد الوجه المكياج)
Four walls	المسرح يؤجر بلا خدم او اداريين
Foyer	ردهة المدخل فى المسرح
Front of House	١ ــ الصالة ٢ ــ الجمهور نفسه
Full House	حفلة كاملة لا اماكن خالية فيها
Full set	استخدام المنصة بكاملها فى الرواية
Fundamentals	الأسس

Full-dress rehearsal	تدريب بملابس كاملة
At Full-tempi - At Full-tempo	الالقاء او الحوار او الفعل فى سرعتـه الكاملة المناسبة
Full-light	اضاءة كاملة
Full-colour	لون عميق
Full-face	مواجهة الممثل للمتفرجين
Full-tone	الصوت المناسب فى الالقـاء (الذى يسمعه الجميع دون اجهاد)

. G .

Gagging	خروج الممثل عن النص ــ مزاحه مـع الجمهور
Gags (indecent jokes)	نكات مبتذلة
Gala evening	حفلة نسائية خاصة (مدرسية مثلا)
Gallery	البلكون ــ الدور الثانى من البلكون
Gamin	شريد . مجهول الأصل
Gelatine	الواح الجلاتينة الملـونة على مساقط النور
Going clean	نفاد التذاكر كلها
Good Theatre	القطعة المسرحية الناجحة
Grand Guignol Style	نمط الجران جنيول (روايات الرعب والفزع)

(نسبة الى مسرح بهذا الاسم انشىء فى مونمارتر بباريس سنة ١٨٩٧ لهذه الروايات)

Grease Paint	الوان شحمية لمكياج الوجه
Green-room	حجرة انتظار المؤلفين والمخرجين والمدير خلف الستار
Grip	عامل صغير لمساعدة نجار المسرح ومن على شاكلته
The box-office gross	اجمالى ايراد الشباك
Ground plans	تخطيط المشهد وادوته على الأرض
Ground row	ستائر ارضية لتكملة المنظر من تحت
Grouping	توزيع المجمـــوعات فوق المنصـــة (التجميع)
Guest Artist	فنان زائر (يعمل بضـــع حفلات مع الفرقة)

Half-hour !	(باق على ارتفاع الستار) نصف ساعة! تعبير مسرحي ينادي به المنادى اوالمدير للتنبيه على موعد ارتفاع الستار
Hallucinations	تهيؤات . هلوسة . تخيلات
Ham	الممثل البالغ منتهى القبح فى تمثيله ـ الممثل المتصنع
Hand Properties	الأدوات المسرحية الخفيفة
Hand Props	الأدوات المسرحية الخفيفة
Hand Bills	اعلانات اليـــد عن الرواية والمؤلف والممثلين الخ ..
Hanging the show	تركيب لمنظر واضوائه
Hard wood	تذاكر بثمن مخفض
Haughtily	بعجرفة . بصلف
Hearings	حفلات تجريبية يحكم فيها قضاة
Heavy (the) = Villain	الاسم المسرحى للشرير فى الرواية
Histrion	اسم الممثل أو المهرج فى المسرح الرومانى
Hit	ايراد الشباك اذا بلغ رقما قياسيا
Hokum	الكلام الفارغ أو السخيف الذى يوضع للضحك فقط
Holding up the back drop	البنات الكومبارس ممن لا عمل لهن الا الوقوف للزينة فى مؤخرة المشهد
Hoofer (dancer) = Heel-beater	راقص
Horse-play (rough and tumble)	مزاح خشن
Hot-light	ضوء مركز (تعبير تليفزيونى)
House	الجمهور المتفرج
Full House	جمهور كامل (ليس هناك مكان خال)
Poor House	متفرجون قليلون
Humours (comedy of)	ملهاة الطرز . النماذج . «التيبات»

Imitation	المحاكاة . التقليد (نظرية)
Impersonation (male)	نساء يقمن بأدوار الرجال
Impersonation (female)	رجال يقومون بأدوار النساء
Impress	يترك طابعه فى
Impression	طابع (أثر ذهنى)
Impressionism	الانطباعية ــ المذهب التأثرى
Improvisator	مقسم (مقسماتى)
Improvise	يرتجل بدون تحضير (يكمل من عنده اذا نسى النص)
Incidental Music	موسيقى لمصاحبة التمثيل فقط
Incidents (actions)	الأحداث التى يتألف منها الموضـوع أو الفعل
Inconsequential	غير منطقى (بلا مقدمات)
Ingenue	بنت صغيرة فى رواية
Inner stage	منصة داخلية فى المنصة العامة
Innuendoes (erotic)	رقائق أدبية غرامية صارخة
Inset	مشهد داخلى فى مشـهد عام (تركيبة خاصة فى التركيب العام)
Interior Dialogue (aside)	حوار جانبى غير الحوار العام المسموع
Interiors	التركيبات التى تمثل المناظر الداخلية
Interlocutor	مشترك فى الحديث
Interlude	فاصــل
Intermission	استراحة
Interval	استراحة
Intricate	معقــد
Intrigant (Intriguer)	دساس
Intrigue	دسيسة
Introit	نشيد دينى
Intuit	يعرف بالبديهة ــ يدرك بالبصيرة
Intuition	البديهة . البصيرة . الوجدان
Intuitive	بديهى ــ من أعمال البصيرة ــ وجدانى
Invective Comedy	ملهاة كثيرة السباب
Inventive (Creator)	مبتكر . خلاق . بارع فى الاختراع
Irony	التهكم . السخرية
Suave irony	سخرية لطيفة

Irrision	التهكم . السخرية . الاستهزاء
Irritable	سريع التهيج . حاد الطبع
Irritant	مهيج . مثير (ياجو)
Irritative	مهيج . مثير
Item	فقـرة

– J –

Jabber	يثرثر
Jabberer	ثرثار (غلباوى)
Jack	بيرق – راية
Jackass	احمق . مغفل
Jacobin	متآمر . ثورى
Jadish	متمرد . امراة سائبة
Jail-bird	معتاد الاجرام (رد سجون)
Japanese lantern	مصباح يابانى
Jauntry	مرح . بحبوح (مفرفش)
Jerkin	صدار . عنترى . سترة قصيرة
Jester	مهـرج
Jet d'eau	نافورة – فوارة
Jewel-case	علبة الحلى – علبة جواهر
Jewelled	مرصع بالجواهر
Jilt	غندورة – مخادعة فى غوامها
Jinglet	جلجلة – جرس صغير
Jingling	شخشخة . جلجلة . دندشة
At high jinks	جذل . مزقطط
Jobber	ممثل غير مستديم – باليومية
Job's news	اخبار شؤم
Job's post	نذير شؤم
Jocose (Jocular)	ماجن . هازل . فكه . مداعب
Jocund	خفيف الروح
Joint Stock Theatrical Group	فرقة مسرحيةبالمحاصة (توزع ارباحها على اعضائها بالأنصبة)
Joker	مضحك . هازل
Jokesome	هزلى . دعابى
Jollify	يعربد . (يهيص)
Jolly	خفيف الروح (بحبوح)
Jovial	بشوش (هليهلى)
Joyance	ابتهاج – استمتاع
Joyous	مبهج

Jubilance	طرب . تهلل
Jubilation	تهليل ــ تهييص ــ زقططه
Jubilée	يوبيل
Diamond Jobilee	يوبيل ماسى (٦٠ سنة)
Golden Jobilee	يوبيل ذهبى (٥٠ سنة)
Silver Jobilee	يوبيل فضى (٢٥ سنة)
Juggle	حيلة . شعوذة
Juggler	مشعوذ (مفلس)
Jugglery	مشعوذ
From the jump	منذ البداءة . من الأول
Jumper	بلياتشو ــ صدار ــ مشلح
Jumping	الصراع الواثب ــ الوثب
Junket	مأدبة حلوى . فرح . عيد
Junto	مجلس سرى . جلسة سرية
Just	لعب الجريد ــ محايسة
Justification	تزكية . تبرير
Justify	يزكى ــ يبرر
Jury	جمهور أول ليلة فى الرواية
Juvenile	ادوار الشباب (حتى ٢٥ سنة)

. K .

Kaleidoscope	نظارة للألوان والأشكال الجميلة
Kalology	علم الجمال (كالولوجيا)
Out of keeping	خارج على المألوف . مخالف للذوق
Ken	بصيرة . نظرة
Kermess	احتفال . مهرجان
Kermiss	احتفال . مهرجان
Kettledrum	نقارية . طبلة . حفلة شاى
Key (music)	سلم موسيقى
To key a role	يضبط نغمة الدور
Out of kilter	خارج على النظام (مهرجل)
Kiosk	كشك . جوسق
Kirmess	مهرجان . وليمة ــ تعييد
Kiss the dust	يقع صريعا
Knicker-bockers	سروال (بنطلون قصير)
Knickers	سروال (بنطلون قصير)

Lampoon	مشهد لامزمحشوبالهجو المقذع ـ قذف
Landscape	منظر برى
Lay'm in the aisles	الممثل فى وضع يميت المتفرجين من الضحك
Lazzi	حيلة مسرحية (ولا سيما فى الملهاة المرتجلة)
Lead Sheet	مجموعة من الموجهات لارشاد القائد الموسيقى (المايسترو)
Leg show	استعراض موسيقى بفرقة من الفتيات
Legit	منصة قانونية ، وهى اختصار : Legitimate stage
Levy	يوجه . يسدد
He levies his satires to	يسدد لمزاته الى
Libation Bearers	حاملات الخمر المقدسة (احدى حلقات الأورستية)
At liberty	(ممثل) « خالى شغل »
Lighting	الاضاءة
Lighting Equipment	جهاز الاضاءة
Spot Lighting	مسقط ضوئى . دائرة ضوئية
Reflector	عاكس ضوئى
Flood light	فيض من الضوء ـ مصباح هذا الفيض
Batten	لوحة النور
Foot lights	اضواء أرضية
Border lights	أضواء حواشى المنصة
A counterweight system	جهاز معادلة الأضواء
Colour-groups	مجاميع أضواء ملونة
Alcove (a covered recess)	طاق لنفاذ الضوء
Portable apparatus (to avoid the shadows cast on the scenery)	جهاز متحرك (يمكن حله (ويستعمل لمنع سقوط الظلال فوق المنظر)
Light Requirements	المستلزمات الضوئية
Horisontal beam	شعاعة أفقية
Angled beam	شعاعة مائلة
Gradual light changes	تغييرات ضوئية تدريجية
Bulbs	مصابيح . ثريات
Light-control-board	الضابط الضوئى

The central light control	الضابط الضوئى العام (الرئيسى)
Switch	تحـــويلة
Dimmer-board	جهاز التظليم
The electrician	عامل الكهرباء
Operates	يشـــغل
The light plot	خطة اضاءة الرواية
The stationary lights	الأضواء الثابتة (غير المتحركة)
Slides of gelatin or glass	مصـــاريع او الواح زجاجيـــة أو من الجلاتينة لتنفذ منها الأضواء
Colour variations (grades)	اضواء ملونة ــ تدريجات ضـــوئية مختلفة الألوان
To provide illumination	للحصول على الاضاءة
To delude the eyes	لمخادعة العيون
To suggest the required scene	للايحاء بالمنظر المطلوب
Line of business	مجموعة الأدوار التى يصلح لها الممثل
Lines = speeches	الخطب . المنلوجات الفردية
Lining colours	مواد شحميةملونة لعمل خطوط والوان المكياج
Literary Literature	الأدب الشكلى . ادب القوالب والصور
Lobby = Foyer	ردهة المدخل (فى المسرح او السينما)

. M .

Manual	كتاب مختصر فى موضوع ما
Manager	مدير . مخرج
Stage Manager	مدير المنصة والمسـئول عن تنفيـــذ خطط المخرج
House Manager	مدير دار التمثيل المســئول عن كل كل شيء غير فنى
Business Manager	المدير المالى للمسرح
Personal Manager	وكيل المؤلف او المخرج أو الممثل (وهو الذى يتعهد مصالحهم قبـــل الفرقة او الشركة)
Make-up	الدمام (المكياج)
Make-up straight	الألوان الشحمية التى تستعمل لمكياج الوجه
Make-up pencil	قلم المكياج وخطوط الوجه
Magic lantern	فانوس سحرى

Make the rounds	تردد الممثلين على المخرجين طلبا للشغل
Manners	السلوك
Manuscript	نسخة الرواية
A comic actor manqué	ممثل مضحك كان يمكن أن يكون ممثلا عبقريا لكن هذا لم يقسم له !
A playright manqué	كاتب مسرحى كان يمكن أن يبرز .. ولكن ..
Marionettes	الدمى ـ مسرح العرائس
Marionette Plays	مسرحيات الدمى
Marionette Theatre	مسرح الدمى
Mascara	تلوين الجفون والجباه وجزء من الشعر
Masks	الأقنعة . مسرحيات الأقنعة
Masque Plays	مسرحيات الأقنعة
Matinée	حفلة نهارية
Matinée Idols	الممثلون الذين يتعشقهم الجمهور ولا سيما النساء منهم
Menace	القوة الخصيمة فى الرواية (المنذرة بالشر)
Merry-merry	فرقة المنشدين (الكورس)
Microphone	البوق ـ المذياع ـ الميكروفون
Milk it dry	يستغل أحد المواقف الى آخر قطرة فى اضحاك **الجمهور**
Mime	تمثيلية صامتة
Mimetics	الاشارات التقليدية
Mimodrama	مسرحية صامتة
Mimus	مسرحية هازلة مضحكة راقصة (فى المسرح اليونانى)
Miracles	مسرحيات الخوارق الدينية
Misnomer	تسمية خاطئة
Monologue	مناوج فردى . حديث فردى . خطبة
Monologist	ملقى قطع مرحة ـ منلوجست
Mood	المزاج أو الجو النفسى
Moral	المغزى الأدبى
Morality	المسرحية الاخلاقية فى المسرح الدينى
Motion Pictures	السينما (الصور المتحركة)
Motivate	يحفز . يحرك . يبتعث . يدفع
Motivative	دافع . حافز . محرك . باعث
Motivation	الدافع . المحرك

The movies	الصور المتحركة ــ السينما
Movie Studio	ستوديو الصور المتحركة
Movie Camera	آلة التصوير السينمائى
Mugging	المبالغة فى تعقيد عضــلات الوجه فى التمثيل
Muses	عرائس الفنون . ربات الفنون التسع (اليونان)
Music Halls	صالات (الموسيقى والرقص والغناء والتمثيل)
(for = pot-pourri	(لبرامج المتنوعات)
Musique Room	قاعة خاصة للفـرقة الموســيقية التصويرية
Mystery Plays	المسرحيات الدينية (ذات الجو الغامض)

(وكانت تؤديها الفرق النقابية أو الـ Misterie الانجليزية فى العصور الوسطى وهذه مشتقة من Mester الفرنسية بمعنى Trade اى حرفة من Ministerium اللاتينيـــة)

. N .

Nachspiel	الفصل المضحك الذى كان يلى الرواية المسرحية (ألمانيا القرن ١٨)
National Theatre	المسرح القومى
Naturalism	المذهب الطبيعى
Nautical Drama	المسرحية الانجليزية التى تمجد الأسطول

(وتستخدم فيها دبابات بها ماء غزير لتمثيل مناظر إغراق السفن)

New-York Drama Critics' Circle

رابطة النقــاد المســرحيين بنيويورك (لاختيار احسن الروايات التى تعرض فى برودواى)

Off-stage noises	مؤثرات صوتية خارج المنصة
Nocturnal Amusement	الترفيه الليلى
Notices = reviews = clippings = Dramatic criticims	مراجعات ــ شذرات نظرات ــ انتقادات مسرحية
Novel	قصة طويلة ــ رواية قصصية
Nuance	أرخم درجات الصوت
Nut	تكاليف اخراج الرواية ــ تكاليف الحفلة

Obligatory Scene	المشهد الاجبارى
Off the nut	اجمالى ايراد الحفلة (أصطلاح مسرحى فقط)
Olivette	نجفة — مجموعة ثريات ضوئية مدلاة وسط المنصة
One-act play	تمثيلية من فصــل واحد (مهما بلغ طولها)
Onkos	قلنسوة القناع فى المسرح اليونانى
Onomastikon	قاموس اصطلاحات وكلمــات اتيكيــة اثينية يونانية وضعه بولكس
Open cold	تجربة عرض الرواية لاختبار صلاحيتها (وهى غير التدريب النهائى)
Opera	رواية غنائية — ملحنة
Opéra Comique = comic opera = bouffe	تمثيلية غنائية مليئة بالنكت الضحكة (اصطلاح فى برودواى)
L'Opéra de Compagne	اصطلاح فرنسى للملهاة الرتجلة الايطالية
Opposites (unity of)	وحدة الاضداد
Opretta	هزلية غنائية
Orange Girls	بائعات البرطبات فى الحفلات التمثيلية (فترة عودة الملكية بانجلترا)
Orangewood sticks	اقلام الوان للمكياج
Orchestrina = Orchestrion	اوركسترين (اوركسترا آنية)
Orchestra	الفرقة الموسيقية (الاوركسترا — مكان الرقص فى المسرح اليونانى)
Orchestra leader	قائد الفرقة الموسيقية (رئيس الكورس)
The music is well orchestrated	الموسيقى جيدة التوزيع
Orchesis = Orchestics	الرقص التوقيعى عند اليونان
Chamber Orchestra	أوركسترا الحفلات الصغيرة
String Orchestra	الاوركسترا الوترية
Orchestration	تناســق الشخصــيات — تنســيق الشخصيات المسرحية
Order	امــر تكليف بالعمــل (فى المسرح او السينما او التليفزيون)

Orders — الدخول بالمجان (اصطلاح انجليزى عن اليونان = التصاريح)

Ostentation — الفخفخة (فى الناحيـة الشـكلية فى الاخراج)

Outer Stage — الجـزء البارز من المنصـة فى المسرح (عصر اليزابيث)

Out front — الصالة (حيث يجلس متفرجوها — اصطلاح مسرحى فقط)

The Oxford Theory — نظرية أوكسفورد (وهى التى تزعم ان ادورد فيردى فير Vere de Vere هو الذى كان يكتب جميع المسرحيات المنسوبة الى شكسبير بدليل انها تحمل طابع الترفيه عن البلاط الانجليزى — وهى نظرية منهارة طبعا)

. P .

Packing the House — حشد المتفرجين فى المسرح

Pageants — المسرحيات والحفـلات التاريخية الاستعراضية

Pantomime — مسرحية ايمائية صامتة

To paper the House — ملء المسرح بالدعوات المجانية للايهام بنجاح الرواية

Parabasis — الاجراء الهامة من اناشيد الفرقة فى المأساة اليونانية (ويوجهها الشاعر غالبا الى الجمهور — وهى غنائية لا كلامية)

Parade — عرض ٠ استعراض ٠ موكب ٠ احتفال

Paradoi — مذبح باخوس وسط الأوركسترا

Parados — طريق عنـــد طرفى المسرح بين المدرج والخيمة فى المسرح اليونانى

Parodist — من يمزح ولا يقول الا حقا

Parody — جد فى هزل — هزل فى جد

Parlance — لهجة — لغة

(in theatre parlance — (بلغة المسرح ٠ فى المصطلح المسرحى

Parquet — مكان الفرقة الموســـيقية فى المسرح (اصطلاح حديث)

Parterre = Pit — المقاعد الخلفيـــة الرخيصة (اصطلاح فرنسى)

Paso — مسرحية ذات فصل واحد (اصطلاح اسبانى)

Passion Play	مسرحية آلام (الام أوزيريس ـ المسيح ـ الحسين)
Pathos	شجن ـ شجو
Patsy	مساعد مسرحي (يقوم بجميع الأعمال في الواقع)
Peanut Gallery	اعلى التياترو ـ البلسكون . الأماكن الرخيصة
Pedantic	متحذلقين
Pedantry	الحذلقة
People's Theatres	المسارح الشعبية
Perspective	علم المرئيات (المنظور على بعد
Phantasmagoria	فانوس سحرى لعرض ظلال واشباح مخيفة
Picaresque Novels	قصص المتشردين وقطاع الطرق
Piece of the Show	شريك في ايراد الحفلة
Pinax (S)	لوح مصور يوضع بين عمودين (مفرد)
Pinakes (P)	الواح مصورة (جمع)
Pirouette	وضع في الرقص يتكىء الجسم كله فيه على رجل واحدة
Pit	مكان الفرقة الموسيقية ـ الأماكن الخلفية الرخيصة
Pivotal character	الشخصية المحورية (الرئيسية)
Placebo	ترفيه شعبى ـ ويطلق على المسرح الشعبى وما شابهه
Places	عبارة يقولها مدير المسرح ليقف كل ممثل في مكانه قبل الستار
Placeur	حاجب يرشد المتفرجين الى اماكنهم
Placeuse	حاجبة ترشد المتفرجين الى اماكنهم
Plagiarism	الانتحال الأدبى ـ السطو على اعمال الغير الأدبية والفنية
Plagiarists	لصوص الأدب والفن
Plant	محمس (مطيباتى !) رجل تضعه الفرقة بين المتفرجين ليثير حماستهم بالثناء على الرواية ومدح المواقف والممثلين !
Platea	اسم المنصة في العصور الوسطى
Playbill	البرنامج المطبوع الأسبوعى للفرقة (نيويورك)
Play Doctor	اخصائى مراجعة المسرحيات وتهذيبها
Playing to the gas	قلة الجمهور قلة لا تغطى نفقات الحفلة

The Playing Audiences	الجمهور المتردد على المسارح ودوراللهو
Court Play	مسرحية للترفيه عن الحاشية
A Hilarious Play	مسرحية طافحة بالشر
Radio Plays	مسرحية اذاعية
Movie Play	تمثيلية سينمائية
Playboys	الأغنياء الموسرون الذين يجلسون فى الصفوف الأولى
Play Producer (stage manager = stage director)	مخرج مسرحى
Playwright = playwriter = dramatist = dramaturge	كاتب مسرحى
Playwriting = playmaking	التاليف المسرحى
Plot	عقدة الرواية
Poet	الشاعر (المؤلف المسرحى اذا كتب بالشعر)
Poetical Justice	العدالة الشاعرية (اى ختام الرواية بموت الشرير وانتصار الشخصية الخيرة)
Poetics	كتاب الشعر لأرسطو ـ كتاب الشعر لسكاليجر
Poetomachia	حرب الشعراء (بين جونسون ، وبين دكرومارستون)
Point d'honneur	مسألة شرف (الواجب قبل كل شىء فى الرواية «كورنيبى»)
Point of Attack	نقطة الهجوم فى بناء الرواية
Turning Point	نقطة التحول فى الرواية
Polemicist	مجادل
Pong	يرتجل الكلام عندما ينسى النص (يكلفته !)
Position	موقف الممثل كما رسمه المخرج فى الحركة
Posters	الديكورات والأطارات الخشبية التى تحمل اعلانات الفرقة
Pot Pourri	برنامج متنوعات
Powders	المساحيق
Hair Powder = Aluminum Powder	مسحوق الألومنيوم او البرونز لمكياج الشيب
Bronze Powder	
Blending	مسحوق يستعمل أساساً للمكياج الجاف

Gold Powder — مسحوق ذهبى لاظهار الوجوه شابة متألقة

Liquid Powder — مسحوق سائل (يتخذ اساسا للمكياج الذى يصنع من السوائل والشحوم) .

Prattle — يثرثر — يخرج عن الموضوع

Preparations — الاعدادات . التحضيرات

Presentation — العرض . تقديم المسرحية

Presentational — مسرحية بها امكانيات تجعلها جيدة العرض

(كالرمزيات وجودة رسم الشخصيات والجو الذى يبهر الانفاس ، الخ ..)

The Premise — المقدمة المنطقية — الفكرة الأساسيةالتى تهدف اليها الرواية

The Press — الصحافة

Press Agent — نائب الفرقة فى الدعاية الصحفية

Producer — مخرج مسرحى — منتج سينمائى

Production — الاخراج السينمائى

Professional — محترف

Professional Matinée — حفلة نهارية

مقصود بها التيسير على الممثلين المحترفين لكى يشهدوا الرواية

Program = Playbill = printed folder — الاعلان اليدوى او الكراسة اليدوية التى يوزعها الشباك وبها معلومات وصور عن الرواية والممثلين ونبذة قصيره

Projector — جهاز للاضاءة

Proletarianism in drama — تناول شئون الطبقة العاملة فى المسرحية

Prologos — مقدمة المسرحية عند اليونانيين

Prologue — مشهد مستقل عن المسرحية الأصلية وان يكن مقدمة استهلال

Prompt — يلقن

Prompt book — نسخة الملقن

Prompt corner — الكمبوشة — ركن الملقن

Prompter — الملقن

Propaganda — الدعاية (الدعاوة)

Property money — نقود مسرحية

(نقود لا تستعمل الا فى المسرحية (معدنية وورقية لرخصها)

Property room — مخزن الأثاث والأدوات المسرحية

Properties = props — الأدوات المسرحية الخفيفة (غير المناظر)

Proscenium	(قديما) ــ مكان التمثيل فوق المنصة ــ المنصة نفسها
	(حديثا) ــ واجهة المنصة وعقدها من جهة الصالة
Protagonist	بطل الرواية
Public	الجمهور ــ النظارة ــ المتفرجون
The reading public	جمهور القراء
Put up the fight	يستمر فى النضال الى نهايته

. Q .

Quack	دجـــال
Quackery	تدجيل (التمثيل الوضيع)
Quart = Quartette	مقامة لأربعين مغنيا
Quarto	حجم المجــلدات الأولى من روايات شيكسبير
Quasi — historical play	تمثيلية شبه تاريخية
Queer a manager's pitch	مخرج فاشل مخيب الآمال
Queue	صف او طابور الواقفين لشراء التذاكر
Quick study	حفظ الممثل للدور بسرعة وبطريقــة آلية
Quick dialogue	حوار سريع
Quidditive	سفسطة . ثرثرة
Quip	تهكم ــ (تقليس) (مثل سائر
Quizzical	هــزلى ــ كثـــير النكت ــ (يفيض بالتقليس والتأويز !)
Quotation	اقتباس . عبارة مقتبسة
Quote	يقتبس ــ يستشهد بعبارة أو ببيت من الشعر

. R .

Radio	الراديو
Radio Writing	الكتابة للراديو
Raising the Dead	الخروج أمام الستار واعلان البرنامج التالى للجمهور
At random	بلا تعب
examples culled at random	أمثلة مجموعة بلا تعب
Rant	الالقاء بصوت جهورى مبالغ فيه وبشكل درامى

Rant and rave	يهلوس (اذا نسى دوره) بكلام غير مفهوم
Rave	(الناقد التافه) يكيل الثناء جزافا
Realism	المذهب الواقعى
Realist	كاتب واقعى
Reality	الواقع
Realistic Speech	اللغة الواقعية
Régie	الخطة العامة لاخراج الرواية
Régisseur	نائب المخرج فى الاشراف على الرواية
Rehearsal	تدريب على الرواية لاتقان الالقاء
Relax	يرخى عضلاته ـ يسترخى
Relaxation	استرخاء
Relief	التفريج عن أعصاب المتفرجين
Repertory	مجموعة روايات الفرقة
Répétition Général	تدريب نهائى بالملابس والمناظر
Representational Plays	روايات استعراضية (بصرف النظر عن الموضوع)
Research	الفحص عن الرواية فى تدريب نهائى قبل العرض
Resignation	استسلام
Resting Actor	ممثل بلا عمل (عاطل)
Resolution	قرار . حل الرواية ـ حل للموقف
Revamp	تجديد اخراج رواية او مشهد
Reverse his decision	ينقض قراره
Revolving Stage	المنصة الدوارة (المتحركة)
Revue	حفلة موسيقية غنائية راقصة من مشاهد مختلفة
Rhythm	الايقاع ـ الاتزان
Ricciolina	شخصية اضافية (كومبارس) فى الملهاة المرتجلة
Ring down	يدقون جرس انتهـــاء الحفلة (قديما) كالسلام الوطنى اليوم
Ring down the Curtain	ينزل ستار الختام
Ring up	أمر برفع الستار الأول
Road people	فرقة جوالة
Road Apple	ممثل فى فرقة جوالة
Road show	حفلة من فرقة جوالة

Roca	عربة المنصة الاسبانية (مثل عربة تسبس اليونانية)
Rococo	الاسراف في الزخرف المسرحي
Dry rouge	أحمر الخدود للمكياج
Lip rouge	أحمر الشفاه للمكياج
Moist rouge	احمر الشفاه
Royalty	ثمن الرواية الممثلة المدفوع للمؤلف
Rube	ممثل اضافي (كومبارس) يمثل احد المواطنين
Run	دورة التمثيل ـ او عدد الحفلات التي مثلت فيها الرواية تمثيلا متتابعا
Runaway	امتداد المنصة بين المتفرجين في بعض الروايات

. S .

Saga	قصة بطولة ومآثر باهرة
Scene	منظر (مشهد)
Scenic adaptiveness	ملكة تكييف المناظر . القدرة على ذلك
Scenic inventiveness	ملكة ابتكار المناظر
The comic scenes were overdone	المشاهد المضحكة كان مبالغا فيها
The obligatory scene	المشهد الاجباري
Set-scene	منظر (بسيط) مسرحي او سينمائي (بالديكورات)
Scribber	كاتب ركيك
Script	نسخة مكتوبة من الرواية او المشهد
(Manuscript	(وهى اختصار لكلمة
Sea-scape	منظر بحري
Sermons	مواعظ
Setting	منظر مركب (بالديكورات)
Sidelight	شباك صغير جانبي
Silhouette	الخيال (ظل الشيء)
Sketch	مسودة . مختصر . مجمل . رسم تخطيطي ـ مشهد سافر
Sketch	يسود . يختصر . يجمل . يرسم رسما تخطيطيا
Skit = sketch = a brief lampoom	مشهد سافر محشو بالهجاء واللمز

Slap-dashing	يخبط خبط عشواء (بيدش !)
Slap-stick	الفكاهة الخشنة
Slap-stick comedy	الملهاة الخشنة
The reliable slap-stick stuff	سقط الكلام المضمون نجاحه عند الجماهير
Snow	الدخول مجانا ـ يدخل مجانا
Soap box	منبـــر
Sock	اسم الملهاة قديما
Sock	حفلة مكتظة لا يجد فيها المتفرجون مكانا للجلوس
Sock and buskin	الملهاة والمأساة (قديما)
Solfa	يغنى السلم غناء صحيحا
Solfaism	الغناء بالمقاطع
Solfaist	معلم هذا الفن
Solfeggi	علم الأصوات
Solfeggio	تمرين على نغمات السلم
Solmisation = solfaing	
Soliloquy	نجوى . حديث بين الانسان ونفسه يصور حالته الداخلية
Song-and-dance man	منشد مسرحى (لا يمثل)
Sotie	ملهاة المغفلين (فرنسا القرن ١٥)
Soubrette	دور نسائى صغير فى ملهاة
Sound-effects	جهاز المؤثرات الصوتية
Spectacula	الحفلات المسرحية الرومانية القديمة
Spectacular	مشهدى . متعلق بالمناظر . يستحق المشاهدة
Spectator	متفرج . مشاهد
Spectatress = spectatrix	متفرجة
Spectra	أطياف شمسية ـ أطياف الضوء محدثة الوانها المعروفة (جمع)
Spectrum	طيف من هذه الأطياف (مفرد)
Spectral	طيفى ـ شبحى ـ يشبه الخيال أو الزول
Spectre (ghost)	شبح . طيف . زول
Spectrograph	آلة تصوير الأطياف
Spectro-photometer	المصور الطيفى
Spectro-scope	المرقب الطيفى
Speech	خطبة . خطاب . كلام

Figures of speech
مجـــاز

Spirit
روح

Spirit-gum
صمغ كحولى للصق البـــــاروكات والشوارب واللحى

Split-stage
المنصـــة المشطـــورة (ليظهر فوقها منظران)

Split week
العمل نصف اسبوع

Spontaneous
تلقائى ــ غير متكلف

Spot
دائرة ضوئية تقع على ممثل أو مكان مقصود

Spurious comedy
ملهاة زائفة

Learned Squibs
هجائيات ولمزات لوذعية

Stake (at)
معرض للخطر

Someone or something in the play at stake
شخص ما او شيء ما فى المسرحيـــة معرض الخطر يكون منشأ للصراع

Stamina
التماسك ــ القوام الصاب

Standing room only
لا توجـــــد الا اماكن الوقوف فقط (تكتب على الشباك)

Stock Company (Provincial)
فرق تمثيلية اقليمية (تناوبية) (اى يتناوب افرادها تمثيل جميع الادوار فى جميع رواياتها ولا تتبع نظام النجـــوم (اى لا يحتكر بعض ممثليها ادوارا معينة بل جميـــــع الادوار ــ الهامة وغير الهامة ــ مشاع بينهم)

Stooge
الشخص الذى يتخـــــذه المهرج مادة لتضحيكه

Stop the Show !
اوقفوا العرض !

A feature story
قصة مسلية

Story telling
رواية القصص

Straight
دور ــ أو أداء طبيعى ليس فيه افتعال

Strike
يخلى المسرح من كل ما عليه

Striking the set
تغيير المنظر او ازالته من المنصة

Strolling Players
ممثلون متنقلون (جولة) من مدينة الى اخرى

Sturm and Drang
كتاب الشباب الألمان الذين نزعوا عن انفسهم نير المذهب الكلاسى الفرنسى الحديث فى القرن ١٨

Subversive Plays
مسرحيات مدمرة للأخلاق

Suggest
يوحى ــ وهى عكس يصرح وهو مبدأ من مبادىء التـــأليف المسرحى الجيد ، ويقصد به :

To name is to destroy, to suggest is to create.

ان التصريح مدمر للفن ، والايحـــاء يخلق الفن

Summer Theatre	المسرح الصيفى
Summer Try-out	مسرحيـــة قديمة يعـــاد عرضها فى المسرح الصيفى
Supernumerary	ممثل اضافى (كومبارس)
Support	الممثل او المثلون ــ الذين يمثلون ضد بطل الرواية او ضد نجم الفرقة
Switch-boards	جهاز الاضاءة
Symbol	رمــز
Symbolic	رمــزى
Symbolism	المذهب الرمزى
Syncope	يحذف حرفا او اكثر من الكلمة
Syncopation	تاخير النبر فى الموسيقى
Synthesis	الموضوع المركب

. T .

Tableau (theat.)	صورة حية لمشهد تمثيلى
Tag	آخر كلمة تلقى فى المشهد او الفصل او الرواية
Television	الاذاعة المصورة ــ التليفزيون
Television :	
Selenium	السلنيوم ــ أول مادة معدنية اكتشفت تختلف مقاومتها للتيـــــار الكهربائى باختلاف كمية الضـــوء الواقع عليها ، وبهذا كانت اساسا التلفزة ــ اى نقل الصور بالكهرباء ــ ومكتشـــفها هو هو برزليوس الصيدلى السويدى .
To transmit images by electric means	ينقل الصور بوسائل كهربائية
Lights and shadows	الأضواء والظلال
Visual images	صور مرئية
Seeing by telegraphy	الرؤية بالبرق (بالتلغراف)
Fluorescent Screen	شاشة الفلورسنت (التى تعكس صور التليفزيون)
Inconscope	مرقب الصور (الكهربى)
Kinescope	مرقب الصور المتحركة
Telecast	يذيع بالتليفزيون
(Broadcast	يذيع بالراديو

Tempo	الوحدة الزمنيـــة ــ سرعة الأداء (فى الالقاء أو الغنـــاء أو الحـــوار أو الموسيقى)
Tempo Rhythm	وحدة الايقاع
Full Tempo	السرعة الكاملة (وهى السرعة المناسبة)
To quicken the tempo of	يزيد فى سرعة الالقاء ... الخ
Tension	التوتر (والمسرحية الضعيفة هى التى يضعف التوتر فى جوها)
Test	محنة • تجربة • امتحان
Theme	مشروع . موضوع . خطة
Thesis	الدعوى (فى المنطق)
Antithesis	نقيض الدعوى
Theorizings	مقولات ــ نظريات
Abstract theorizings	مقولات أو نظريات عويصة
Timely Plays	تمثيليات المناسبات (مرهونة بوقتها)
Timely Subjects	موضوعات المناسبات (مرهونة بوقتها)
Not Timely	رواية لا مناسبة لها
The timeliness of a Play	مناسبة المسرحية
Tone	نغمة الصوت • لهجة • نسق الكلام ــ ينغم ــ يتصنع نغمة فى الكلام
Tonality	صبغة الصوت ــ حالته
Tone down	يخفض الصوت ــ يرققه ــ يلطفه
Toneless	صوت لا طعم له . لانغمة له ــ لا تستطيع أن تحكم ما هو
Tone colour	كيفية النغمة ــ (لونها)
Tone up	يقوى النغمة ــ يشـــدد الصـــوت (يرفعه ويملؤه)
To heighten the tone	يقوى النغمة (يرفعها)
The full tone	صوت بالنغمة الكاملة ــ ويقصد بهـا النغمة المناسبة
Tragism	روح الفجيعة والمأساة
Try-out = open cold	تجربة الاختبار • صلاحية الرواية
Turn down	يرفض
The Manager will turn your play down.	سيرفض مدير الفرقة ــ أو المخرج ــ روايتك
Types	نماذج ــ طرز (تيبات)
Type	ممثل طرز (تيب)
The Manager will type you	سيحـدد لك المخـرج أدوارك التى تصلح لها

. U .

Understudy	الممثل الاحتيــــاطى للدور (الدوبلير) أو الذى يحل محل الغائب
Unify	يربط
The unifying force (action	قوة الربط (بين المنظر scene والفعل
Unity of opposites	وحدة الأضداد فى الرواية
Upstaging	مشى أحــــد الممثلين متكلما فى مؤخرة المنصة (مما يضطر بقية الممثلين الى اعطاء ظهورهم للجمهور)
Usher	حاجب ــ (الذى يرشد المتفرجين الى مقاعدهم)
= placeur	للرجل
= placeuse	للمرأة

. V .

Variety	الاسم الانجليزى الحـــديث للفودفيل (الهزلية)
Valentine (comic)	منظومة أو رسالة غرامية (هزلية)
Vehicle	مسرحية أو قصـــة صالحة للاخـــراج المسرحى
Verbose	هراء
Veritism	الأسلوب التمثيلى حسب مذهب ستانسلافسكى (وهو الاسلوب الصـــادق البعيد عن الافتعال والقوالب الآلية المحفوظة)
Vido	نقـــل صورة بصرية للجمهـــور (فى التليفزيون)
Virtue	الفضيلة
Stern Stoic Virtues	الفضائل الرواقية الصارمة
Virtuoso	فنان ماهر ــ موسيقار عبقرى
Visualized Action	الفعل الذى تجسمه الفكرة
Vocal Chords	الحبال الصوتية
Vocal Music	الموسيقى الغنائية

. W .

Wagon Stage = Platform	مسرح متنقل (منصة تحملها عـربة ضخمة) وهو أشبه بالـ pageant وعربة تسبس
Walk-on	ممثل الأدوار التافهة
Wardrobe	جميع ملابس وادوات لبس الرواية
Wardrobe Mistress	الموظفة المسئولة عن هذه الملابس (وعن مظهر الممثلين قبل خروجهم الى المنصة)
Wig	شعر مستعار . بروكة
Wigmaker	صانع الشعور المستعارة
Wing it	ممثل يضطر الى تمثيل دور لا يحفظه فيتلقفه من فم الملقن
Wings	الاجنحة ـ الكواليس
Wiseacres	الأغبياء المتفلسفون
Wordplay	تورية . تلاعب بالألفاظ
Working area	الفضاء حول المنصة الذى يشتغل فيه العمال
Working drawings	رسوم المنظر التى تنفذ على المنصة
Working light	المصباح الكبير المدلى وسط المنصة لاجراء التدريب
W o w	ايراد ضخم جدا فى حفلة واحدة
W o w	اجبار الجمهور على ابداء الاستحسان بصورة قوية